

대중음악 수용방식의 변화와 재즈음악 스타일의 전이: ‘퓨전’(fusion) 스타일 재즈음악의 경우*

남 정 우

(순천향대학교 학술연구교수)

1. 들어가며

1960년대 ‘록’(rock)음악의 전례 없는 인기와 함께 미국의 대중음악 수용방식은 대중문화 전반에 큰 변화를 가져왔다. 이러한 변화는 외관상 음반 산업이 촉발한 상업적·대량적 마케팅과 소비로 전면화되었지만, 록의 생산·소비 방식, 나아가 이를 둘러싼 대중문화의 사회적 기능 변화에서 벌어진 복합적인 역학관계는 시장경제의 한 현상으로만 설명하기 어렵다. 이는 록의 음악적 영향력과 함께, 대중의 생활세계와 사회·정치적 변혁, 그에 따른 해방의 열망, 청중의 대중음악 수용방식에 변화를 가져왔기 때문이다. 나아가 록은 그 주체들의 의복, 언어, 사회관계 등 생활양식 전반의 변화뿐 아니라, 인종, 성, 종교 등에 의한 구성원의 차별의 철폐, 나아가 반전·평화에 대한 의식을 전파해 60년대 미국 ‘반문화운동’(counter-culture movement)의 원동력이 되었고, 대중음악 수용방식을 소위 ‘집단적 이상주의’(collective utopianism)로 변화시키는 중심이 되었다.

이러한 변화를 가져온 ‘록의 이념’(rock ideology)은 자본주의 생활세계를

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5B5A16083552).

살아가는 대중의 현실의식을 통해 예기치 않은 분열을 확인하는 계기가 된다. 록의 이상주의는 분명 이상과 현실의 괴리를 확인케 하는 하나의 반성적 맥락이었지만, 그로써 촉발된 정서적 분열의식을 통합하기에 한계를 갖고 있었고, 이에 대중은 저 간극을 매개해 줄 새로운 종류의 미학적 가치를 요구했다. 재즈음악은 ‘퓨전’ 스타일의 새로운 사운드와 실험적 즉흥연주로 이러한 균열을 채우는 미학적 전이를 이루어 낸다. 자유의 미학을 고도화하여 탈주하던 포스트비밥(post-bebop)이 대중적 인기를 잃고 애호가(aficionado)의 음악으로 축소되어가고 있었지만,¹⁾ 록음악의 주요 요소들을 수용해 새로운 스타일로 전이하기 시작했고, 하나의 대안적 대중예술음악으로 전개되었다. 재즈의 이러한 융합 방식은 재즈 스타일 전개방식을 새로운 차원으로 지양해 낸 것으로, 이후 등장한 다양한 대중음악양식의 시금석이 되었다.²⁾

그런데 ‘퓨전’은 종종 재즈 고유의 미학, 즉 실험적 탈정격성(脫正格性)을 포기하고 연예산업에 의해 고양된 록의 대중성에 기대어 타락한 절충주의(eclecticism)로 평가되기도 했다. 하지만 퓨전은 재즈 고유의 미학을 록음악 사운드로 구사해 재즈의 미학적 가능성과 대중에 대한 호소력의 지평을 확장했다. 이러한 점에서 퓨전은 앞선 시대 재즈 스타일의 전이과정을 록의 새로운 지층 위에서 유목(遊牧)함으로써 다져낸 혁신의 기념비라고 할 수 있으며, 재즈

-
- 1) 포스트비밥 재즈음악의 주요 특징은 즉흥연주를 필수 요소로 구성해 넣어 원곡(the originals)의 원본형식성을 위해 · 왜곡하는 소위 ‘탈정격성’을 고도화하는 출발점이 되었다. 이는 ‘당김음’(syncopation), ‘스윙감’(swing feeling), ‘블루스의 느낌’(blues feeling), 연주의 ‘메기고 받는 유기성’(call-and-respond organization), ‘화성적 복잡성’ 등 초기 재즈의 음악적 원리들을 인종적 억압과 사회적 불평등에 대한 반응으로서의 ‘집단성’, ‘자발적 창조성’, ‘자기표현’(self-express), ‘작곡 및 연주의 대가성’(virtuosity) 등의 미학적 원리로 심화해 나가는 계기가 된다. 이후 포스트비밥의 여러 스타일들은 ‘조형적 음색’(sculpted tone), ‘대위선율집단즉흥연주’(counter-melodic collective improvisation), ‘음조조율’(tonal modulation) 등 새로운 미학적 원리를 제시하면서, ‘쿨’(cool), ‘프리재즈’(free jazz), ‘모달재즈’(modal jazz) 등으로 전이되었다. 이로써 비밥 이후의 재즈음악은 상업적 대중음악과 민속적 전통주의로부터 벗어나 예술적으로 정련된 모더니즘의 반열에 올라선 것으로 평가되며, 이러한 미학적 특징이 탈정격성에 기초한다는 점에서 재즈의 미학적 이념을 ‘자유’라 부르는 것이다.
 - 2) 퓨전은 1970년대 이후 등장한 ‘재즈 포스트모더니즘’의 여러 형식들, 가령 ‘에시드재즈’(acid-jazz), ‘재즈힙합’(jazz-hiphop), ‘엠베이스’(M-Base), 나아가 ‘재즈디아스포라’(jazz-diaspora)의 주요 장르인 ‘노르딕재즈’(nordic-jazz)와 ‘세계음악’(world music), 상업적 재즈 양식인 ‘이지리스닝’(easy-listening) 등 여러 현대적 재즈 스타일과 양식들의 원형이 된 것으로 평가된다.

음악의 대중적 지평을 열어낸 ‘대중예술음악’의 하나로 평가할 수 있다. 퓨전의 이러한 변이 국면은 재즈가 대중적 관심영역으로 활주하여 변화된 대중음악 수용방식에 조율한 것이었다. 이로써 재즈음악은 자유로운 즉흥연주를 통해 발견하는 미감적 이념(ästhetische Idee)의 소통 양상을 대중의 지층에서 작동하도록 만들었다.

이 논문은 초기 상업적 대중성과 표현적 예술성의 ‘혼종’(hybrid), 혹은 ‘절충적 음악양식’(eclectic musical idiom)으로 평가 절하되었던 초기 ‘퓨전’의 미학적 원리를 밝히고, 이후 전개된 재즈음악 스타일 및 양식들의 변이 원리를 검토하고자 하는 것이다. 이는 재즈의 ‘전기음악으로의 전회’(electric turn)라 불리는 초기 퓨전의 융합 방식이 록음악 경험과 그 과정에서 대중이 의식하게 된 이상과 현실의 분열상을 극복하고자 하는 데에서 전개된 대응이라는 점, 특히 음악적으로는 록음악 사운드의 구조 안에서 재즈음악의 탈정격성을 구현하는 데 초점을 두고 있다는 사실에 따른다. 퓨전 스타일은 록 이후 대중의 수용 방식 변화와 그에 따른 정서적 요구에 대응이자, 즉흥연주 미학과 록음악 사운드 구조를 결합해 새로운 미감적 이념을 제시하는 융합적 재즈 스타일의 신국면이라 할 수 있다.

본 논문은 ‘퓨전’의 미학적 원리를 들뢰즈-가타리의 지리철학(DeleuzoGuattarian geo-philosophy)과 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)의 음악미학 이론에 연관하여 논의한다. 이를 위해 논문은 록음악이 등장한 사회·문화적 배경맥락과, 록, 퓨전 및 그를 둘러싼 음악 양식들을 지칭하는 용어들의 기원, 그리고 이 스타일이 등장한 당대 재즈 및 대중음악계의 정황을 복합적으로 살펴볼 것이다. 나아가 이 논의는 마일스 데이비스(Miles Dewey Davis III, 1926-1991)가 초기 ‘재즈 록’(jazz-rock) 앨범 《비치스 브루》(*Bitches Brew*, 1970)에서 시도한 여러 변화를 중심으로 다루어 퓨전이 이러한 전이 역학의 결과물이었다는 점을 예증하고자 한다.

II. 록의 이념과 대중음악 수용방식의 전환

1950년대 미국 음악 산업은 이른바 로큰롤(rock'n'roll)을 주요한 영향력을 가

진 대중음악 장르로 부각시켰다. 본래 로큰롤의 음악적 전통은 1920년대부터 아프리카계 틸새 청중을 중심으로 소비되던 소위 ‘인종음악’(race music), 가령 가스펠, 부기우기, 소울, 리듬앤블루스 등 아프리카계 미국인의 정서를 담은 음악에서 유래했다. 이 음악들은 멜로디와 화성을 중심으로 미감적 취미를 불러 일으키는 재즈음악과 달리, 두드러진 댄스 리듬, 거친 음색의 노래, 시끄러운 음량과 자극적인 내용으로 원초적인 감각적 흥분을 강조하는 춤음악이었다.³⁾ 블루스 5음계를 기초로 멜로디, 리프, 화성의 단순 반복구를 다채롭게 구성하여 대중에게 큰 인기를 누리게 된 로큰롤은 1950년대 엘비스 프레슬리(Elvis Aaron Presley, 1935-1977), 버디 홀리(Charles Harding “Buddy” Holly, 1936-1959) 등 백인 음악가들의 등장과 여러 대중매체를 통한 판매 전략을 통해 대량적 상업주의 음악 산업의 발판이 되었다.

본래 ‘로큰롤’이라는 이름은 인종음악 전통에서 지속한 성적 표현으로 통용되던 ‘록’(rock)과 ‘롤’(roll)을 결합한 것이었는데, 이 파격적인 의미와 자극적인 감각은 제2차 세계대전 이후 미국의 경제성장과 함께 심화된 보수화와 노동 현장 위계규율 및 계급질서에 대한 위기의식을 가진 10대 청소년들의 반항적 태도로 연결되었다. 이 말은 이후 젊은이들이 여흥으로써 자신들에게 도래할 억압을 분출하는 파티음악의 리듬감(rhythmic sensuality)을 지칭하는 은어처럼 사용되기 시작했다. “음반사들은 재빨리 이 용어를 미국 젊은이들을 겨냥한 음악 범주의 이름으로 사용하기 시작했고”,⁴⁾ 그 내용 또한 주로 낭만적 연애, 학교생활, 댄스파티, 부모들의 징계 같은 십대들의 반항문화를 담게 되었다.⁵⁾

3) Charlie Gillett, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, 2nd ed. (New York: Da Capo Press, 1990), 10 참조.

4) Lisa Jo Sagolla, *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s* (Santa Barbara: Greenwood, 2011), 7.

5) ‘로큰롤’이라는 용어가 최초로 사용된 것은 1934년 개봉한 영화 《대서양횡단 회전목마》(*Transatlantic Merry-Go-Round*)에서 ‘보스웰 SISTERS’(The Boswell Sisters)가 부른 스윙풍 춤곡의 제목이었다. 이후 이 말은 1950년대 초 몇몇 리듬앤블루스 노래들의 가사에서 성관계를 풍자적으로 묘사하는 용어로 종종 사용되었다. 한편 ‘로큰롤’이 오늘날의 의미로 사용되기 시작한 것은 뉴욕의 라디오 방송국 WINS에서 “달무리의 집”(The Moondog House)이라는 대중음악 프로그램을 운영하던 앨런 프리드(Albert James “Alan” Freed, 1921-1965)가 1954년 자신의 프로그램 명칭을 “로큰롤 파티”(The Rock ‘n’ Roll Party)로 바꾸면서 대중화되었다. Sagolla, *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s*, 6-7 참조.

초기 로큰롤의 주요 청중은 청소년이었는데, 이들은 아직 노동계급 사회의 성인 구성원으로서의 사회적 위계구조와 피부색에 의한 차별상을 체험하지 않은 세대였다. 로큰롤은 기성사회문화에 대한 저항적 태도를 반영하는 동시에 인종적 성격을 초월한 장르로 받아들여지기 쉬웠고, 이 때문에 다양한 민족적 정서를 아우르는 음악으로 받아들여져 유통되었다. 로큰롤은 춤음악인 초기 리듬 앤블루스가 중심을 이루었는데, 이후 백인풍 팝음악의 도시적인 세련된 보컬 음색과 도회지 바깥의(rural) 남서부 백인 노동계급의 정서를 담은 컨트리 음악(country and western, 혹은 hillbilly), 종교적 성향의 가스펠, 축제적 춤음악인 부기우기, 아프리카계 공동체의 정서를 담은 소울 등 다양한 장르를 포괄하게 되었다.⁶⁾ 그럼에도 “대도시 지역들과 지방에 따른 인종 구분은 여전히 있었고, 인종 및 지역별로 서로 다른 성향을 갖고 있었기에”, 로큰롤 스타일들은 피부색에 따라 암묵적으로 구분되어 있었다.⁷⁾

1960년대에 이르자 로큰롤의 저항적 태도와 음색은 영국에서 등장한 대중음악장르를 통해 보다 근원적인 흥분과 강렬한 사운드를 담은 음악으로 심화되었는데, 이는 진지하고도 모험적인 진화과정을 거쳐 ‘록’이라는 이름으로 불리기 시작했다. 영국의 록은 강렬하고 압도적인 사운드로 “낡은 사회·정치적 질서를 전복시키려는, 일종의 유토피아에 대한 혁명적 기운을 담은 감각”⁸⁾을 갖고 있었고 이는 청중의 수용방식을 이전과는 전혀 다른 방식으로 바꾸어 놓기 시작했다.

로큰롤 역시 사회·정치적 저항의 경향을 담고 있었지만, 서로 다른 계층과 인종의 정서에 따른 다양한 방식의 여가활동에서 소비되는 여흥음악으로서의 성격이 강했다. 한편 재즈음악은 모더니즘 예술의 성격을 고도화하면서 록의 유토피아적 해방의 ‘참여’ 가치보다는 인종 갈등을 은밀히 내포하는 자기표현의

6) Sagolla, *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s*, 3 참조.

7) 일레로 『빌보드』는 1944년 백인 음악가와 소비자를 위한 인기곡 순위 ‘Hot C&W’(Country & Western) 차트를 발표했고, 1949년에는 인종음악 차트를 ‘Hot R&B’라는 이름으로 제공하면서 대중음악 장르를 인종적으로 구분했다. 이러한 구분은 1963년까지 이어졌다. Beth Fowler, *Rock and Roll, Desegregation Movements, and Racism in the Post-Civil Rights Era: An “Integrated Effort”* (Lanham, Maryland: Lexington Books, 2022), 214 참조.

8) Peter Keepnews, “Jazz Since 1968,” in *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner (Oxford: Oxford University Press, 2000), 489.

미학을 심화했다. 이에 반해 록은 청중의 기호와 참여를 주요한 가치로 여겨 음악가의 생존을 결정하는 새로운 환경을 조성했다. 청중의 기호는 어느 정도 음반 산업의 상업적 영향력에 좌우되었지만, 록 음악의 참여 가치는 대중음악의 선택 주체가 청중이라는 의식을 유포했다. 이러한 의식을 통해 청중은 자신들의 음악이 음반사가 임의 선정해 ‘배포’하는 상품이 아니라, 자신들의 관심사를 노래하는 음악가와 ‘현장에서 직접’ 소통하는 자발성의 가치를 반영하는 것이어야 한다고 여기게 함으로써 록은 저항과 해방을 내세우는 상징이 되었다.

록 음악가들은 틈새앨리의 전문 작곡가들이 양산해 낸 인기곡과 달리, 정치적 이상향을 대중적 정서에 맞추어 스스로 작곡·연주했다. 이는 록의 음악활동이 순수하게 자신들이 속한 생활세계의 문제들을 표현하는 음악가의 예술적 역량에 의한 것이어야 한다는 태도에서 비롯되었는데, 이는 음악가와 청중의 창조와 참여의 독립성을 중요한 요소로 만들었다. 이 때문에 참된 음악활동이란 궁극적으로 상업적 제작자의 통제로부터 벗어나 음악가의 개성을 청중의 정서적 요구와 조율하는 것이며, 이를 직접적으로 소통하고 표출하는 것이어야 한다는 의식으로 이어졌다. 그래서 록음악가란 싱어송라이터를 의미했고, 청중은 음악가가 대변해주는 이념과 정서의 주체로 생각되었다. 이러한 정황적 맥락이 일반화되면서 록은 음반사, 평론가, 공연 에이전트, 청중과의 구조적 역할, 나아가 인종, 계급, 종교, 성별의 사회적 위계를 관통하는 새로운 소비체계를 형성했다. 이로써 록은 음악가의 관점과, 그가 음악활동을 통해 투사한 미학적·정치적 주장은 물론 청중의 여가생활과 음악 산업의 역할, 나아가 그 주체들의 이상향이 뒤섞이는 하나의 반성적인 맥락, 즉 ‘록의 이념’(rock ideology)을 형성했다.⁹⁾

이러한 점에서 록의 이념은 음악 산업의 경제적 역할로부터 특정 부분 독립된, 음악가와 청중의 관계에서 성립하는 대중음악의 이상향을 품고 있었다. 또한 록은 “기원적으로 대중문화의 바깥으로부터 발생했음에도 대량 배급의 과정 [즉 ‘상업화’] 속에서 확산되었고”¹⁰⁾ 이러한 점에서 자본주의 문화산업의 척

9) Peter Wicke, 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』(*Rockmusik: Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*), 남정우 역 (서울: 예술, 2010), 185.

10) Keir Keightley, “Reconsidering Rock,” in *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, eds. Simon Frith, Will Straw and John Street (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 126.

박한 환경에서 꽃핀 야생초와 같은, 일종의 신화적 의미도 내포하고 있었다. 이러한 특성은 ‘록의 이념’을 대중음악의 새로운 중심축으로 작용하게 했다.

특히 대중에게 록의 경험은 유토피아적 이상향을 공유하는 과정으로 여겨졌다. 따라서 록을 둘러싼 여가와 대중문화 소비활동은 일종의 정치적인 가치 활동으로 승화되었다. 대중은 참된 대중음악이 록의 이념을 중심으로 변이하는 음악형식이어야 한다고 생각하기 시작했고, 해묵은 진정성(authenticity) 대신 이상세계를 논의하는 진지함(seriousness)에 대한 공격 경험을, 청소년기의 미숙함 대신 성숙함(maturity)을 표현하는 것이어야 한다고 여겼다.¹¹⁾ 따라서 록을 체험하는 것은 이전의 대중음악 소비와는 전혀 다른 차원으로 여겨졌다. 그래서 “록은 더 이상 포크문화나 여흥이 아니라 예술에 속하는 것”¹²⁾으로 여겨졌으며, “음악가와 음악 산업 사이의 경제적 관계가 아니라, [...] 음악가와 청중의 직접적인 관계”¹³⁾를 중심으로 이루어지는 참된 대중음악의 원형이 되었다. 이러한 점에서 대중음악을 통한 사회·정치적 참여의식은 미국의 로큰롤이 진화해 전개된 자연스러운 결과물이 아니라, 유토피아주의와 직접적인 소통이라는 록의 이념을 통해 수립된 대중음악 수용방식의 변화에 따른 것이라고 말할 수 있다.

이러한 변화는 특히 1964년 소위 ‘영국침공’(British invasion)¹⁴⁾과 함께 미디어에 등장한 영국 출신 백인 음악가들에 의해 촉발되었다. 이는 영국의 록이 앞선 시대 미국의 “흑인풍 블루스와 로큰롤 음악가들의 작품들을 보다 가벼운 영국풍의 기발함 내지 적극적인 성적 표현으로”¹⁵⁾ 변화시키면서 큰 인기를 끌

11) Keightley, “Reconsidering Rock,” 117 참조.

12) Hans Weisethaunet and Ulf Linberg, “Authenticity Revisited: the Rock Critic and the Changing Real,” *Popular Music and Society* 33/4 (2010), 471.

13) Wicke, 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』, 189.

14) 이 말은 ‘CBS 이브닝 뉴스’의 기자 월터 크론카이트(Walter Cronkite, 1916-2009)가 1964년 2월7일 영국 록밴드 ‘비틀즈’(Beatles)의 뉴욕 JFK 국제공항 입국장면을 묘사한 데서 비롯되었다. 그는 “이번 영국침공의 작전명은 비틀매니아(‘비틀즈’의 열성 팬)로 전개된다”(The British invasion this time goes by the code name Beatlemania)고 보도했고, 이후 이 말은 1960년대 영국의 대중음악, 영화, 패션, 생활방식 등이 미국의 ‘반문화’ 운동의 상징으로 역수입된 문화현상을 일컫게 되었다. Steve Greenberg, “How the Beatles Went Viral: Blunders, Technology & Luck Broke the Fab Four in America,” in *Billboard*, Feb. 7th, 2020. 참조.

15) Fowler, *Rock and Roll, Desegregation Movements, and Racism in the Post-Civil Rights Era: An “Integrated Effort,”* 230.

고, “차별적인 외모와 사운드로 반항적 정체성을 과시함으로써”¹⁶⁾ 인종을 초월한 대중성과 정치적 저항의 미학을 심화했다.

초기 영국의 록은 미국의 로큰롤을 연주하는 조악한 형태의 전기악기 밴드 음악으로 시작되었는데, 이후 영국 각지의 예술학교(art colleges) 출신 음악가들을 통해 보다 강렬한 록 음악 사운드로 정련되면서 대중적인 형태를 갖추었다.¹⁷⁾ 특히 영국에서는 미국과 같은 인종 갈등 문제가 주요 관심사가 아니었고, 따라서 록의 반항적 음조는 주로 노동계급 젊은이들의 획일적 일상과 억압에 대한 해방을 주제로 삼았다. 영국 록의 이와 같은 특성은 인종 및 계급 갈등을 내포한 미국 사회의 젊은 청중이 록의 유토피아주의를 미학적 가치로 표상할 수 있는 계기를 만들었다.

더불어 영국의 록 음악가들은 대부분 전후 중산층 가정 출신이자 예술학교에서 고등교육을 받았다는 점에서 노동계급 젊은이들이 겪은 계급위계갈등이나 착취의 체험을 결여하고 있었다. 이 때문에 이들의 음악은 주로 노동계급 청중의 삶에 대한 간접 경험을 예술, 정치, 사회, 일상에 대한 소망으로 분석·전망하는 데에 초점을 두었다. 이러한 배경맥락은 록 음악이 사회·정치세계의 형이상학적 이상주의를 표방하는 중요한 원인이었다. 나아가 록 음악의 강렬한 사운드와 시각적 화려함, 평범함을 뛰어넘는 패션과 히피적 생활양식은 이러한 이상주의를 환각적인 황홀경으로 승배하는 일종의 제의(祭儀)적 태도였다.

록의 이러한 특징들은 앞서 1950년대 촉발된 미국의 시민권운동(혹은 흑인 민권운동, Civil Rights Movement)의 전개와 맞물리면서 미국 저항문화의 중심을 파고들었다. 이 운동은 최초로 인종갈등을 종식하려는 데에서 시작되었지만, 반전·평화의 횃불을 밝히는 미국 반문화 운동의 연료가 되면서 모든 종류의 불평등과 차별을 혁파하는 데로 확장되었고, 1964년 민권법(Civil Rights Act)과 1965년의 선거권법(Voting Rights Act)을 이끌어내는 기초가 되었다. 록 음악이 이처럼 반문화의 송가(頌歌)가 된 것은 그 운동의 전면에서 노래하던 밥 딜런(Bob Dylan, 1941-)의 음악적 변화와 연관되어 있는데, 그가 미국을 순회공연 중이던 비틀즈와 교류하고 자신의 정통 포크음악에 영국풍 록의 전기

16) Fowler, *Rock and Roll, Desegregation Movements, and Racism in the Post-Civil Rights Era: An “Integrated Effort”*, 231.

17) Wicke, 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』, 190-191 참조.

음악 사운드를 수용하면서 보다 명백한 것이 되었다.¹⁸⁾

III. 들뢰즈-가타리의 예술철학: 재즈와 록의 ‘리토르넬로’(ritournelle)

록의 이념에 따른 대중음악 수용방식의 변화는 록음악 고유의 견고한 지층을 다져냈다. 록음악 사운드로 다져진 이 지층 위에서 음악가와 청중은 예술성과 대중성을 서로 교차시키면서 이상주의라는 영토적 대위법(*contre-points territoriaux*)의 유목(遊牧)을 감행하는 구성의 평면(*plan de composition*)을 전개했다. 록음악은 앞서 로큰롤이 상업주의의 영토 위에서 활주하며 남긴 자취(*est strié*)의 정주 영토로부터 탈주하였다가 이상주의라는 새로운 모습으로 되돌아오면서 대중예술음악으로 승화되었고, 록음악 고유의 영토를 다져 재영토화(*réterritorialisation*)하면서 매끈한 변경(邊境)의 공지(空地)로 둘러싸인 록의 고원을 형성해 해방의 유토피아주의라는 ‘가능성의 지평’을 마련했던 것이다. 반면 ‘원본 구현 예술’(original realization art)로서의 한계를 벗어나기 위해 전위주의의 매끈한 공간(*l’espace lisse*) 위로 유목하던 재즈는 즉흥연주의 자유 미학을 고도화하던 궤적에서 록음악 고원의 경계에 맞닥뜨리곤 탈형식주의 편류(偏流)의 탈주선(*lignes de fuite*) 위에 멈추어 서고 말았다.¹⁹⁾

18) 딜런은 1965년 ‘뉴포트 포크 페스티벌’(Newport Folk Festival)에서 전기증폭기와 전기효과장치를 이용한 록 사운드를 자신의 포크음악에 처음 적용했는데, 이는 록 사운드가 발전, 평화, 평등의 상징하는 효시가 되었다. 이는 ‘비틀즈’의 반문화 운동에 대한 지지와 연관된 것으로, 그들이 1964년 미국 순회공연 중 플로리다 잭슨빌의 게이 터볼(Gator Bowl Stadium) 공연에서 객석을 피부색에 따라 구분하는 것에 반대하면서 시민권운동을 비롯한 인종정치에 대한 저항에 발맞춘 것이 계기가 되었다. 이후 딜런은 그들과 친분을 갖게 되었고 음악적으로 교류했다. Wicke, 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』, 200-202 참조. 그리고 Keightley, “Reconsidering Rock,” 118-119 참조.

19) 들뢰즈-가타리는 평면, 고원, 지층, 영토, 탈주와 회귀 등 지리학적 개념들을 동원하여 철학, 과학, 예술 나아가 세계의 다양한 양태를 설명한다. 이는 우리가 종종 ‘연령층’(年齡層), ‘예술계’(藝術界), ‘물가하락’(物價下落)과 같은 말로 주변의 사태를 공간적, 혹은 위상학적으로 묘사하곤 하는 데에서 착안된 것으로, 그들의 철학을, ‘지리철학’, ‘유목론’, 혹은 ‘배치의 철학’(philosophie d’assemblage)이라 부르는 이유이다. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizoprénie 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980), 472-475 참조.

들뢰즈-가타리에 따르면 철학, 과학, 예술은 각각의 평면 위에서 유목의 궤적을 그리며 변이한다. 철학은 개념의 우유성(偶有性)을 일시적이거나 다지는 내재성의 평면(*plan d'immanence*)에서 전개되는 개념 변이의 반복운동이며, 과학은 이 변주되는 철학의 개념을 감속(減速)시켜 현실화함으로써 예측의 명제(*proposition de prospect*)를 추출하는, 준거의 평면(*plan de référence*)에서 전개되는 함수적 연산(演算)의 유목이다. 철학자는 카오스의 가상들 속에서 개념의 의미를 변주해내며, 과학자는 그러한 가상의 질서를 명제로써 설명해 내는 함수의 변향을 추적한다.

이에 반해 예술은 구성의 평면 위에서 고유의 창조적 유목의 반복운동을 펼친다. 이로써 예술은 부단히 새로운 지각과 정서의 복합체인 예술작품, 즉 '감각의 블록'(*un bloc de sensation*)을 구성해 영구히 보존케 한다. 이처럼 탈주와 회귀를 반복하는 예술의 유목은 이전에 시도된 바 없는 혁신을 추구하며, 이로써 표절과 상투성(*cliché*), 반복의 매너리즘에서 벗어나 창조적 참신성을 얻어 다시금 되돌아와 낡아버린 감각과 정서의 옛 영토를 다시금 예술적 참신성으로 재영토화한다.

예술의 창조란, 따라서 철학의 개념이나 과학의 함수, 혹은 기술의 산물인 물리적 대상처럼 시간과 공간의 조건에 따라 변모하지 않으며, 스스로 현존하며 부단히 다양한 해석을 요구하며 영구히 보존되는 감각적 존재를 구성한다.²⁰⁾ 예술의 이와 같은 끊임없는 혁신은 구성의 평면 위에서 유목하는 예술가의 '감각적 되기'(*devenir sensible*)에 따른 결과물이다. 그는 과거의 기억으로 탈주하여 어린 소년이 됨으로써 옛 시절의 정서를 되가져오며, 정글 속 엄폐물 뒤에 숨어 먹잇감을 노리는 포악한 맹수가 됨으로써 미지의 자연 질서를 예술로 묘사하는 것이다.

따라서 예술가는 개념이나 명제를 통해서는 결코 설명할 수 없는 순수한 '감각적 구성물'을 창조하며, 자기만의 경험과 기억, 나아가 미궁의 카오스에 아로새겨진 감각과 정서를 '기하학적 불가능성'(*d'in vraisemblance géométrique*)이나 '기형적 유기체'(*d'anomalie organique*)와 같은 '곡예사의(위태로운) 자세'(*postures les acrobatique*)를 한 기이한 감각으로 되가져와 참된 예술,

20) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1991), 196 참조.

하나의 예술작품, 즉 감각의 덩어리로서의 미학적 구성물을 창조해낸다.²¹⁾ 하지만 예술가에 의해 창조되어 존립된 기묘한 자세의 감각의 블록, 말하자면 예술작품으로서의 정서의 구성에서 우리가 발견하는 그만의 고유한 질서는 오직 그의 서명과 플래카드뿐이다. 그렇지만 이 ‘감각에 기록된 서명’은 한 예술가가 감각을 존립시키는 그만의 방식, 즉 그의 ‘스타일’을 구분하고 발견하는 표식이다.

스타일은 한 예술가가 자신이 속한 예술형식의 로고스, 즉 전승되어 고착된 ‘상투적 반복’(cliché)의 영토로부터 벗어나 매끈한 유목의 공간으로 탈주하였다가 그 모험 속에서 혁신을 얻어 되돌아왔음을 기록한 ‘감각의 서명’이며, 감각을 존립시킨 그만의 방법을 전승(戰勝)의 기록으로 새겨 넣은 하나의 ‘기념비’(un monument)이다. 한 예술가는 “지각된 것을 지각으로, 정서로 갖게 된 것을 정서로 내세우기 위해, 작가라면 고유의 구문법을, 음악가라면 고유의 선법과 리듬을, 화가라면 고유의 선과 색을, 즉 [자신만의] 스타일을 필요로 하는 것이다.”²²⁾

하지만 이 스타일이란 결국 ‘영토적’이며, 그러한 기념비를 세워놓은 방식으로 장식된 도시적 로고스의 환경을 결정한다. 따라서 모험적 탈주의 유목을 감행하지 않는다면 그는 자주 오가는 익숙한 궤적에만 머무르고 앞선 감각적 구성물을 반복해 만들고 만다. 그래서 스타일이란 실로 창조적 예술의 상징이면서, 예술가라면 끊임없이 극복해야 할 한계설정이다. 이러한 점에서 들뢰즈-가타리의 지리철학이 제시하는 창조적 예술은 언제나 그 본질로부터 빠져나가 혁신하여 되돌아오는 유목을 필요로 하게 된다. 이러한 유목의 원동력, 즉 탈주·회귀의 반복운동, 그리고 이를 통한 탈영토화·재영토화는 고착된 스타일의 상투성이 임계적(臨界的) 순간에 이르렀을 때 그 경계의 바깥으로 미끄러져 이탈해 나가는 예술 고유의 변이 역학(dynamique de l'évolution)이다.

이러한 변이의 작동원리는 한 예술가가 자기 고유의 스타일의 영토에서 탈주해 빠져나가 앞선 스타일을 해체하곤 다시금 새로이 구성하는, 음악적인 탈코드화와 재코드화(décodage et recodage)의 ‘음악적-되기’(devenir-musique),

21) 남정우, “서드 스트림(Third Stream)의 유목론: 재즈와 클래식의 매끈한 공간,” 『대중음악』 29 (2022), 44-45 참조.

22) Deleuze and Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 204.

즉 리토르넬로²³⁾의 역학에 따른다. 리토르넬로는 모든 예술의 창조적 변이의 역학, 나아가 살아있는 모든 존재의 성장과 변화의 동력이 음악적이라는 것을 의미하는데, 이는 세계의 변화가 하나의 음악적 반복 속에서 자기 스타일의 일양성(一様性)을 유지하면서도 이전과 결코 동일하지 않은 것으로 변이하는, 일종의 음악적 반복·변주의 질서에 따른다는 점을 의미한다.

리토르넬로는 모든 존재의 창조 변이의 원동력이 음악적인 것임을 의미하는데, 특히 예술이 부단히 새로워지는 유목의 원리이다. 그것은 정주공간(定住空間, *l'espace sédentaire*) 폴리스의 규범질서인 로고스의 경계를 벗어나는 것이며, 폴리스 바깥의, 즉 로고스의 문양이 그려지지 않은 매끈한 공간의 질서 없는 듯 보이는 자유로운 질서, 즉 노모스(*nomos*)로 활주하였다가 되돌아오는 모험을 감행하게 한다. 이것은 음악이라는 예술형식이 결코 한 작품이나 스타일을 고착된 기념비로 남겨두지 않는다는 것을 의미하며, 창조적 연주자들이 같은 곡을 서로 다르게 연주하고, 앞서 작곡한 음악적 형식과 제재를 반복하지 않는 이유이다. 따라서 음악의 리토르넬로는 원형의 본질에 머무르지 않으며, 왕복하며 얻어지는, 우리를 둘러싼 모든 리듬의 출발점이다.²⁴⁾

리토르넬로는 결코 “동일성, 일치, 유사성의 논리에 따르지 않으며”,²⁵⁾ 가상의 세계에 스스로를 내던져 타자-되기의 과정을 거치곤 다시금 변화된 현실적 자기로 되돌아오는 무한한 반복·회귀 운동으로, 모든 생명이 내재성의 원리에 따르는 이유이다. 이러한 점에서 음악은 “인간만의 특권이 아니다. 우주와 [그 질서인] 코스모스는 리토르넬로로 이루어져 있으며, 음악에서 문제되는 것은 바로 인간에게 만큼이나 자연과 동물, 그 요소들과 사막에까지 스며들어 있는 리토르넬로의 탈영토적 힘이다.”²⁶⁾ 그러니 한 예술이 상투성에 빠진다는

23) 리토르넬로는 악곡의 반복 연주에서 제시되는 후렴 반복구(refrain)를 의미하는 바로크시대의 음악 용어이다.

24) Greg Hainge, “Is Pop Music?,” in *Deleuze and Music*, eds. Ian Buchanan and Marcel Swiboda (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 39 참조.

25) Michael Gallope, “The Sound of Repeating Life: Ethics and Metaphysics in Deleuze’s Philosophy of Music,” in *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, eds. Brian Hulse and Nick Nesbitt (New York: Ashgate Publishing, 2016), 80 참조.

26) Taru Leppänen, “Unfolding Non-Audist Methodologies in Music Research: Singing Hip Hop Artist Signmark and Becoming Deaf with Music,” in

것은 리토르넬로의 리듬을 잃는 것이며, 생명력을 잃는 것, 그리고는 결국 죽음에 이르는 것이다.

록은 로큰롤의 영토 위에 ‘록의 이념’이라는 새로운 기념비로써 새로운 지층을 재영토화했는데, 이는 유토피아주의의 감각 블록으로 이상주의의 정서인 동시에, 해방을 향한 음악적-퇴기의 결과물이었다. 한편 1960년대 재즈의 실험적 경향은 이러한 록의 고원에 마주하여 리토르넬로를 잃고 창조적 변화의 동력을 상실하는 지경에 이른다. 재즈음악의 탈정격을 향한 유목은 이제 전위주의의 매끄러운 공지로 빠져나가 록의 이념을 마주하고선 되돌아올 귀적을 잃고 방황하게 된 것이다. 자유의 미학을 고도화한 재즈음악은 여기서 점차 반음악적 형태로 고립되면서 자신의 스타일을 새로이 변화시킬 수 없었고, 전승의 기록을 남겨 재영토화할 리토르넬로의 리듬을 잃고 말았다. 왜냐하면 재즈의 청중은 자유를 고도화한 재즈의 유목을 공지를 떠도는 소수 유랑자의 전위적 예술운동으로 여기서 시작했기 때문이다.

일레로 프리재즈(free jazz) 스타일을 주도한 오넷 콜먼(Ornette Coleman, 1930-2015)은 기존의 모든 음악적 관습으로부터 벗어나 연주 중 의식의 흐름을 따르는 ‘우발적 동시집단즉흥연주’(accidental simultaneous collective improvisation)를 심화하면서 카오스의 공지로 빠져나갔다. 이를 통해 기존의 재즈음악 즉흥연주의 선율변주는 여러 악기들의 소리가 동시에 뒤섞이는 반음악적 ‘화성선율’(harmolodics)의 ‘우연적 화음’(accidental harmony)으로 변모해버렸다.²⁷⁾ 이러한 변화는 재즈 즉흥연주의 옛 규약들을 전복시켰고, 악기들이 제각각의 소리를 규범 없이 쏟아내는 ‘다중빠르기 및 다중화성 사운드’(polytempic & polychordal sound)로 바꾸어 버렸다. 이 때문에 프리재즈의 귀적은 음악적-퇴기의 리토르넬로의 역학을 잃어버리고, 되돌아갈 재즈 고유의 영토로의 방향을 잃었다.

당시 재즈의 사회적 역할과 관련하여 급진적인 음악 실험을 주도하던 찰스 밉거스(Charles Mingus, 1922-1979)조차 그의 음악을 “우리 주변의 어떤 것

Musical Encounters with Deleuze and Guattari, eds. Pirkko Moisala, Taru Leppänen and Milla Tiainen et al. (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 37.

27) 남정우, “프리재즈(free jazz)에서 자유개념의 미학과 한계,” 『철학·사상·문화』 14 (2012), 165-167 참조.

과도 관계없는 것”²⁸⁾이라 불렀고, 비평가들은 ‘음악이 아닌 것’, 그래서 ‘새로운 것’(New Thing), ‘재즈의 바깥’(out jazz), 심지어는 ‘반음악’(anti-music)이라 칭했다.²⁹⁾ 심지어 『뉴스위크』는 그가 앨범 《도래할 재즈의 형태》(*The Shape of Jazz to Come*, 1959)로 뉴욕 재즈계에 등장하자 “재즈는 이제 더는 생존할 수 없을 것”(jazz has never been more alive)³⁰⁾이라고 선언했다.

마일스 데이비스가 새로운 스타일로 서명한 ‘모달재즈’(modal jazz) 역시 모호하기는 마찬가지였다. 그는 앞서 정련된 조형성을 토대로 부드러운 음색과 묵언적 강세의 관조와 탈연루(脫連累)의 ‘쿨’(cool) 스타일의 기념비를 세운 바 있었다. 하지만 이러한 세련된 감각은 모달의 실험을 통해 극단화되었다. 모달의 탈조성(脫調聲)을 향한 모험은 재즈의 탈형식주의를 기존의 수용방식으로는 감당하기 힘든 몰형식 자유선율로 이루어진 ‘음조조율사운드’(sound of tonal modulation)의 공지로 내몰았다가 되돌아왔다. 하지만 모달재즈 역시 프리재즈와 마찬가지로 기존 재즈음악 청중의 영토에선 좀처럼 재영토화될 수 없었다.³¹⁾ 록의 정격 사운드와 이상주의에 익숙해진 대중은 고전 실내악의 분위기를 불협화음으로 가득 채우는 모달 사운드를 일종의 기괴한 몽상으로 여겼던 것이다. 그의 모달 앨범 《카인드 오브 블루》(*Kind of Blue*, 1965)가 재즈사의 걸작인 것은 분명하지만, 당대 그가 이룬 상업적 성과는 앞선 ‘쿨’ 스타일에서 얻은 인기를 기반으로 음반사가 전개한 판매 전략에 따른 것이었다.³²⁾

반면 록음악은 로큰롤 바깥의 공지에서 정치·문화적 이상주의와 해방의 정서를 가져와 청중이 속한 로고스의 규범성을 반성하는 고유의 지층을 다져냈다. 이로써 청중은 단순한 수용자에서 벗어나 참여하고 비평하는 대중으로서의 지위를 획득했다. 하지만 록음악가와 대중은 이내 자신들이 속한 폴리스의 영

28) Scott DeVeaux and Gary Giddins, *Jazz*, 1st ed. (New York: W. W. Norton & Company, Inc. 2009), 410.

29) Todd S. Jenkins, “The Path to Freedom,” in *Free Jazz and Free Improvisation: an Encyclopedia* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004), 27 참조.

30) Ashley Kahn, *Kind of Blue: Miles Davis and the Making of Masterpiece* (Cambridge, Massachusetts: Granta Books, 2018), 228.

31) 남정우, “‘음악적 소리’의 구성에서 ‘선법’ 이념의 발전: 모달재즈의 미학적 원리 - 칸트의 예술철학을 중심으로 -,” 『대중음악』 33 (2024), 197-200 참조.

32) Kahn, *Kind of Blue: Miles Davis and the Making of Masterpiece*, 228 참조.

토 안에서 정해진 경로를 오가는 코드화된 장기 말에 불과하다는 사실을 인식하게 된다. 그것은 록이 다져놓은 로고스, 그리고 대중이 속한 영토가 상업적 자본주의라는 지형지물로 이루어진 삶의 기반이었고, 한갓된 이념만으로는 좀처럼 해체하거나 헤어날 수 없는 견고한 경계로 가두어져 있다는 것이었다.

그럼에도 록의 대중은 제한된 경로의 왕복운동을 탈코드화하는 매끈한 공간에서의 해방을 갈망했다.³³⁾ 그들의 생활양식 전반에 변화를 가져온 록은, 이러한 이념을 표현하는 주요한 방법이었다. 그들에게 록음악을 수용하고 삶에 녹여내는 일은 진보적 시민으로서 평등과 자유의 이상주의를 드러내는 것이었으며, 스스로 진보적 민주주의에 대한 참여의식을 갖고 있다는 것을 상징했다. 말하자면 록은 “개인과 거대한 권력구조를 연결하는 하나의 문화매체(cultural medium)”³⁴⁾였다.

대중의 자기의식 및 대중음악 수용방식 변화는 로고스의 영토 안으로 유목공간(*l'espace nomade*)을 뒤섞여 들어오게 만들었다.³⁵⁾ 록의 대중은 정주의 공간에 거주하면서도 장기의 말과는 달리 정황적인 바둑알처럼 종종 로고스를 위반하려 하며, 로고스의 영토 안에 다져진 궤적들을 가로지르며 남몰래 미끄러져 활주하는 ‘도시유목민’(*nomad de villes*)으로 거주하면서 그들의 폴리스를 해방의 공간으로 뒤바꾸려는 변혁의 주체가 되었다. 그러나 그들의 정주공간은 매끈한 공지로 탈코드화될 수 없는 견고한 메커니즘으로 작동하고 있었고, 좀처럼 붕괴되지 않도록 다져져 있었다.

록의 대중은 로고스에 대한 해방의 정서를 공유하고 있었지만, 이러한 록의

33) 들뢰즈-가타리는 폴리스와 노모스, 즉 로고스의 규범적 영토와 그 바깥의 매끈한 노모스의 공간을 구분하여 설명하면서 그 안에서 움직이는 개체들의 특성을 장기의 말과 바둑알로 구분해 설명하고 있다. 정주공간의 개체들이 특정한 역할을 가진 장기의 말처럼 목적성을 가진 삶을 사는 것과 달리 유목하고 변이하는 개체들은 단지 정황적인 성격만을 갖는 매끈한 공간의 바둑알처럼 탈코드화된 자유로운 개체, 즉 3인칭적 성격을 갖는다. 자세한 사항은 다음을 참조. Deleuze and Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*, 436-437.

34) Michael J. Kramer, *The Republic of Rock: Music and Citizenship in the Sixties Counterculture* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 11.

35) 들뢰즈-가타리에 따르면 로고스의 공간과 매끈한 공간은 성격이 다를 뿐 경계로 나누어지지 않는다. 그것은 ‘경향성의 구분’일 뿐이며 현실적으로는 뒤섞여 있는 것이다. 김재인, “매끈한 공간 대 흠 파인 공간: 전쟁기계, 또는 공간을 어떻게 구성할 것인가?: 들뢰즈의 공간의 정치철학,” 『철학과 현상학 연구』 79 (2018), 294.

이념이 파급되는 미디어 환경을 붕괴시킬 수 없다는 사실 또한 잘 알고 있었다. 이러한 인식은 그들이 TV, 라디오, 크고 작은 콘서트 무대와 음반 산업의 영향력에 접촉하는 과정에서 당대 자본주의 산업 환경의 고도화된 첨단 기술을 체험하는 데에서 강화된 것이었다. 록음악 문화 환경이 전복시키고자 하면서도 그것을 또한 전파하는 매체인 산업자본주의 첨단 기술의 이러한 발전적 이미지 속에서 대중은 자신들을 통제하는 이념갈등시대 서방 진영의 강력한 로고스의 힘을 감지한 것이다. 그리고 록의 이념을 이룬 반성적 맥락은 이러한 로고스의 분열적 역학을 감각하는 기반이었다. 록의 영토는 미국 반문화의 상징인 동시에 자본주의 소비사회와 거대 군사제국의 기의(記意, *signifié*)를 내포한 단단한 폴리스의 영토였다.

이 속에서 대중은 “내부자와 외부자, 저항과 협조, 탈주와 연루를 구분하는 [고전적인] 정의적 전형(definitional standard)에서 빗겨나간”³⁶⁾ 독특한 정서를 갖게 되었다. 이것은 록음악이 집단적 경험으로서의 ‘정치적 결정’과 ‘실천적 표현’에 대한 제의이면서도, 동시에 냉전시대 자본주의와 자유주의가 상징하는 회피할 수 없는 우월성의 다져진 면을 표상케 하는 역설적 매개물이라는 사실을 확인시켜주었기 때문이다. 이로써 대중은 록음악이 일종의 균열 위에 수립된 대중음악형식이며 록의 이념과 그에 대한 열광이란 실현될 수 없는 한갓된 이상일 뿐임을 적나라하게 바라보게 된다. 이처럼 록이 지향하는 반문화 유토피아와 그들이 속한 보수화되어가는 자본주의 미국에서의 삶의 현실, 즉 이상과 현실 사이의 이 분열적 괴리는 록의 경험만으로는 봉합될 수 없었다.

IV. ‘재즈 록’ vs. ‘퓨전’

그럼에도 록 사운드는 대중의 양가적 의식을 압도하는 사운드의 에너지를 갖고 있었다. 록은 여타의 음악들, 가령 클래식, 블루스, 재즈, 나아가 로큰롤 등의 유기적 표현방식 어디에도 속하지 않는 위력을 갖고 있었으며, 기존의 지각방식으로는 중잡할 수 없는(discursive) 우레와 같은 사운드로 대중을 사로잡았다.³⁷⁾

36) Kramer, *The Republic of Rock: Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*, 11.

록 사운드는 재즈에 비해 정격적인 리듬과 반복악구로 요약할 수 있다. 록의 사운드 조직은 엄격한 박자유지(strict timekeeping)로 이루어진 활력 넘치는 드럼 사운드가 악곡 전체를 뒤덮는데, 이는 재즈처럼 솔로 및 집단 즉흥연주의 여지를 좀처럼 허용하지 않았다. 특히 으르렁대는 전기기타, 휘몰아치는 드럼 사운드, 전기증폭기와 왜곡효과장치를 이용한 강렬한 음향은 대중의 감각과 정서의 다양성을 빨아들이기에 충분했다. 이러한 사운드는 짧은 반복음형(ostinato)과 반복적인 단순화성진행, 상투적 멜로디, 드럼과 베이스의 단순리듬패턴 등으로 집약되면서 청중의 귀를 사로잡았다.³⁸⁾

반면 당시의 재즈는 마치 유럽 전통고전음악을 재해석한 것과 같은 기악음악의 형태로 변모해 있었다. 1960년대 실험적 재즈음악 스타일들은 특히 보컬의 참여를 제한한 반면, 록음악은 초기 블루스처럼 노랫말을 강조하고 4-5개의 반복 화성을 통해 폭발적인 인기를 누렸다.³⁹⁾ 이러한 대조적인 분위기는 재즈를 “유행에 뒤떨어진 것처럼 보이게 만들어 양 진영의 세대 간 격차를 심화했는데, 옛 스타일을 고수하던 현역 재즈 음악가들은 자신들의 청중이 급작스레 줄어들어가는 모습을 목도해야 했다.”⁴⁰⁾

길을 잃은 재즈음악의 재영토화는 록 사운드의 외피를 입고 되돌아오면서 시작되었다. 이것은 재즈에 록의 특징들을 ‘장식한 것’(trappings)처럼 보였는데, 이는 전기악기들을 사용해 강렬한 백비트(backbeat)와 반복음형 사운드를 구사하는 것이었다. 자연히 여기에는 연예산업의 요소들도 스며들었는데, 음악가들은 고전적 무대의상을 벗어던지고 나팔바지, 가죽조끼, 헤어밴드, 장발(長髮), 금속 장신구 등의 히피적 외모(hippie looks)로 갈아입었다. 이러한 변화는 재즈음악으로 하여금 “전통적인 미학을 축소하고 [...] 록, 소울, 그리고 여타의 음악 스타일 요소들을 녹여 들이는 것(fusing)을 예술적 동기로 삼아 표현주의의 지평을 넓혀나가도록”⁴¹⁾ 만들었다. 이는 ‘재즈 록’ 혹은 ‘재즈 록 퓨

37) Allan F. Moore, “Rock,” in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, eds. Theodore Gracyk and Andrew Kania (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011), 417 참조.

38) Mark C. Gridley, *Jazz Styles: Styles and Analysis*, 11th ed. (New Jersey: Peason Education Inc., 2012), 364, 368 참조.

39) Mark C. Gridley, “Clarifying Labels: Jazz, Rock, Funk and Jazz-Rock,” *Popular Music and Society* 9/2 (1983), 27 참조.

40) Keepnews, “Jazz Since 1968,” 489.

전'이라 불리다가, 후에 '퓨전'으로 통칭되었다.

'퓨전'이라는 표현이 재즈계에 처음 등장한 것은 기타리스트 웨스 몽고메리(John Leslie "Wes" Montgomery, 1923-1968)의 앨범 《퓨전! 웨스 몽고메리와 현악단》(*Fusion! Wes Montgomery with Strings*, 1963)에서 처음 사용된 것으로 기록되어 있다. 이 앨범은 몽고메리의 할로우 바디 어쿠스틱 재즈 기타가 연주하는 재즈 스탠다드 곡들을 유럽풍의 고전현악단의 반주로 녹음한 것이었다. 하지만 이것은 포스트비밥의 재즈 요소들이 제한적으로 편성된 '이지리스닝'(혹은 스무드 재즈[smooth-jazz]) 음악이었다. 이 앨범의 '퓨전'은 전위적 경향에 의해 축소되어가던 재즈 소비자들을 "대중음악 시장으로 걸쳐들도록(to crossover) 유도하려는"⁴²⁾ 의도로 음반사가 사용한 용어였다.

한편 초기 퓨전, 즉 '재즈 록'의 효시인 '피, 땀, 눈물'(Blood, Sweat & Tears, "BS&T"), '텐휠드라이브'(Ten Wheel Drive), '시카고'(Chicago) 등의 밴드는 전통적인 재즈 관악편성에 전기악기를 혼합하고 복합형식악곡의 즉흥연주를 통해 재즈와 록의 융합을 실험한 바 있었다. 이들의 사운드는 재즈보다는 록에 가까워, "청중과 저널리스트들은 이 요소들이 [록에] 재즈의 특징을 빌려 온 것으로 여겼고, 그러한 유용이 혁신적이라는 점에서 '재즈 록'이라고"⁴³⁾ 불렸다. 그런데 이후 이 용어는 점차 '록이 아니라 재즈'를 지칭하는 방식으로 사용되기 시작했다. 왜냐하면 초기 재즈 록 밴드의 음악은 영국풍 록과는 구별되는 재즈의 특성들, 즉 재즈의 화성 및 리듬의 정교함과 즉흥연주, 재즈의 전통적인 기악편성 등으로 아프리카계 미국인의 정서를 반영하는 형태를 취했기 때문이다.⁴⁴⁾ 이러한 정황을 살펴보면 '재즈 록'의 초기 용어법은 록이 재즈의 요소를 차용한 것을 지칭한 데서 출발했고, 그 음악적 실험이 일종의 절충인 것처럼 여긴 데서 비롯되었다. 그래서 '재즈 록'이라는 용어는 당대 재즈와 록의 융합은 물론 록의 특징을 차용한 여러 대중음악 전반을 지칭하는 용

41) Keepnews, "Jazz Since 1968," 490.

42) Stuart Nicholson, "Fusion and Crossover," in *The Cambridge Companion to Jazz*, eds. Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 218.

43) Gridley, "Clarifying Labels: Jazz, Rock, Funk and Jazz-Rock," 30.

44) Kevin Fellez, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011), 19 참조.

어로 한동안 사용되었다.

기록에 따르면 평론가들은 오늘날 ‘퓨전’이라 칭해지는 음악적 실험을 그것이 등장한 1968년경 최초로 ‘재즈 록’이라 불렀고, ‘퓨전’이라는 용어는 1975년이 되어야 일반적으로 사용되었다.⁴⁵⁾ 그런데 ‘퓨전’이라는 용어는 서로 다른 음악장르 내지 스타일들을 융합하는 것을 지칭하는 포괄적 의미를 갖고 있고, 음악사적으로 벌어지는 다양한 종류의 절충음악양식들을 지칭하는 상위개념으로 혼용된다.⁴⁶⁾ 그럼에도 이 용어가 ‘재즈 록’으로부터 전개된 새로운 재즈 스타일을 지칭하게 된 것은 재즈가 종종 록, 소울, 펑크 등과 융합하는 그 혼용의 특성을 정당화해주는 열린 개념이었기 때문이다.

‘재즈 록’이라는 용어는 재즈와 록이 융합되었다는 점을 드러내는 보다 직관적인 용어이기에, ‘퓨전’에 앞서 그러한 음악적 실험을 지칭한 것은 어쩌면 자연스럽다. 특히 이러한 변화가 록의 사운드에 재즈의 요소를 끼워 넣어 새로운 음악을 실험했다는 점은 이러한 논점을 명확히 해준다. 하지만 ‘재즈 록’은 록의 탈인종적 정서 및 유토피아적 이념의 이미지에 재즈가 지닌 아프리카계 미국인의 정서와 당대 재즈의 전위적 난해함을 덧붙여 놓은 듯한 모호한 이름처럼 보였다. 대신 ‘퓨전’은 ‘재즈 록’의 이러한 모순적 이미지를 순화한 중립적인 용어였고, 다양한 대중에게 이 음악을 록으로도 재즈로도 여길 수 있도록 만들어 주었다. 이는 록의 대중과 재즈 애호가 모두의 관심을 불러일으키기에 충분했고, 따라서 『롤링스톤』(*Rolling Stone*), 『재즈와 팝』(*Jazz & Pop*) 등 상업적 비평지들은 1971년경부터 의도적으로 ‘퓨전’이라는 용어를 사용했다.⁴⁷⁾

45) Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 91 참조.

46) Holt, *Genre in Popular Music*, 91. 이러한 점에서 ‘퓨전’은 재즈의 융합적 성격과 함께 다양한 장르에도 혼용되곤 한다. 가령 ‘블루스 록’, ‘펑크메탈’(funk metal), ‘컨트리랩’(country rap), ‘퓨전국악’ 등 여러 융합 장르들이 퓨전이라는 상위범주 아래에 분류되기 때문이다. 재즈의 경우 ‘재즈 록’ 외에도 ‘재즈힙합’, ‘보사노바’, ‘집시재즈’, ‘재즈플라멩코’, ‘펑크재즈’, ‘서드스트림’ 등 다양한 융합 양식들이 퓨전에 속하며, 종종 재즈음악 양식들의 상위개념으로 ‘재즈퓨전’(jazz-fusion)이 ‘퓨전’과 혼용된다.

47) Fellez, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion*, 230 참조.

V. 록의 경험과 재즈의 변화: 《비치스 브루》

“3일간의 평화와 음악”(3 Days of Peace & Music)을 슬로건으로 개최된 논란의 1969년 ‘우드스톡 페스티벌’(Woodstock Music & Art Festival)은 당대 미국의 반문화가 인종, 종교, 성, 문화다양성 등을 아우르는 히피적 해방의 제의로 전개된 극적인 사건이었다. 이 축제를 통해 대중은 모든 종류의 정치화된 차별을 분쇄하고 반문화의 가치를 사회변혁의 단계로 지양했다. 그리고 록 사운드는 이 변혁의 배경음악으로서의 영향력을 여실히 보여주었다.⁴⁸⁾

당연히 록의 영향력은 음악 산업의 주요한 관심사가 되었다. 당시 많은 재즈 음악가들이 속해 있던 컬럼비아(Columbia Records)는 여러 음악 페스티벌에 수많은 관객이 참여한 데 따른 음악 소비자의 인구학적 트렌드를 추적하기 시작했다.⁴⁹⁾ 컬럼비아는 여기서 특정한 장르나 음악유형에 대한 소비전형을 발견할 수 없었던 대신 청년 문화의 대중음악 소비양식이 ‘개선’, ‘사적 자유’와 같은 반대가치(opposite value)를 고취하는 데에 초점을 두고 있으며, 정부나 기업이 제시하는 상업적 거대 직관(large intuitions)은 오히려 젊은이들이 적극적으로 거부하는 상징물이라는 사실을 발견했다.⁵⁰⁾

이는 록의 이념이라는 반성적 맥락이 대중의 현실과 이상의 괴리, 즉 반문화 이상주의의 정서가 생활세계 현실과 결코 통일적으로 봉합될 수 없다는 사실, 즉 대중의 분열적 의식을 이끌었다는 것을 의미했다. 집단적 이상주의와 현실의 갈등 속에서 인지된 정서상의 이러한 변이는 대중음악의 새로운 소비 트렌드를 요구하는 임계점에 도달해 있었다. 이로써 대중은 “자신들의 반문화적 견해를 표현하는 동시에 삶에 활기를 불어넣어 줄 젊은 예술가, 그리고 음악가들

48) Fellez, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion*, 52-53 참조.

49) 이를 위해 컬럼비아는 1969년 전국의 음반매장에서 비교적 저렴한 싱글음반과 기존 음반들의 할인판매를 통해 소비자들의 자료를 빠르게 수집했다. 이러한 음반 목록에는 록은 물론 재즈, 로큰롤 등 다양한 음악들이 포함되었다. 결과는 고등교육을 받은 중산층 청년들이 대중음악 소비 시장을 주도하고 있다는 것이었다. Jeremy A. Smith, ““Sell It Black”: Race and Marketing in Miles Davis’s Early Fusion Jazz,” *Jazz Perspectives* 4/1 (2010), 12 참조.

50) Smith, ““Sell It Black”: Race and Marketing in Miles Davis’s Early Fusion Jazz,” 13 참조.

을 찾기 시작했다.”⁵¹⁾

실제로 록음악 사운드로 극단화된 반문화의 정서는 전후 이념갈등이 가속화된 이념갈등시대에 점차 보수화되어가던 미국에서 실현되기에 더욱 요원했다. 록의 이념은 대중의 현실적인 삶과는 분리된 이상적 가치를 제시하는 데 머물렀고, 록의 경험이 가져다주는 자유의 감각은 일시적일 뿐이었다. 말하자면 록의 현장에서 얻는 “대중의 즐거움은 심리적 효과일 뿐, [오히려] 동시에 불쾌와 고통, 현실로 정의되는 사회적 연관성을 가리키는 것”⁵²⁾인 셈이었다. 반문화를 거쳐 나온 대중은 록의 현장에서 집단적인 해방을 공유하지만, 현실에선 평범한 시민이며 노동자일 뿐이었다. 그래서 록음악에 대한 “집단적 참여방식의 결과는 [결국] 동시에 개별화되는 과정”⁵³⁾이며, 대중의 집단적 이상주의는 반성적 자의의식을 통해 분산의 정서로 귀결되었다.

그럼에도 록에 의해 이루어진 대중음악의 수용방식의 변화는 록의 이념과 연관된 이미지를 대중의 정서에 각인해 넣었다. 대부분의 대중음악이 상업적 성공을 위해 록음악 사운드를 수용하는 데 주저하지 않았고,⁵⁴⁾ 재즈 역시 록의 사운드를 받아들이면서 ‘재즈 록’의 퓨전을 실험했다. 이는 이상과 현실의 괴리된 정서를 파고들면서 대중의 요구를 만족시킬 새로운 미감적 이념을 찾는 일이었다.

1966년 결성되었다가 이듬해 해체된 밴드 ‘프리스피리츠’(Free Spirits)는 데뷔 앨범 《보이지도 들리지도 않는》(*Out of Sight and Sound*, 1967)을 발표한 바 있었다. ‘재즈 록’ 실험의 효시로 알려진 이 앨범은 마치 아마추어 록밴드의 소박한 연습곡처럼 들리지만, 오늘날 ‘퓨전의 대부’(Godfather of Fusion)라 불리는 기타리스트 래리 코리엘(Larry Coryell, 1943-2017)의 불

51) Smith, ““Sell It Black”: Race and Marketing in Miles Davis’s Early Fusion Jazz,” 12.

52) Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and Politics of Rock’n’Roll* (New York: Pantheon Books, 1981), 265.

53) Christopher P. Long, “Art’s Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics,” *New German Critique* 83 (2001), 96.

54) Simon Frith, “Pop music,” in *The Cambridge Companion to Pop and Rock* eds. Simon Frith, Will Straw and John Street (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 100 참조. 그리고 Fellez, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion*, 50 참조.

안하고 몽환적인 전기기타 사운드가 불협화음으로 연결되는 노래의 멜로디를 떠받치며 이어진다.⁵⁵⁾ 여기서 주목을 끄는 것은 전통적인 재즈 색소폰과 플루트가 편성되어 즉흥연주를 펼치고 있었다는 점이다. 그의 이러한 실험은 이후에도 계속되었는데 무엇보다도 전통적 재즈악기를 포함한 밴드에서 귀에 거슬리도록 요란한(raucous) 전기기타 사운드로 퓨전의 선구적 실험을 펼쳤다.⁵⁶⁾ 하지만 당시에 이러한 실험은 록음악의 아류로 치부되면서 처음엔 큰 주목을 받지 못했다.

한편 마일스 데이비스는 모달재즈 실험 이후 지속적으로 새로운 변화를 시도하고 있었는데, 1968년 5월 발매한 《마일스 인 더 스카이》(*Miles in the Sky*)에서 그는 피아니스트 허비 행콕(Herbert Jeffrey “Herbie” Hancock, 1940-)의 전기 피아노를 이용해 록음악 사운드의 가능성을 실험했다. 이 실험은 자신의 트럼펫 소리에도 적용되었는데, 이 음반에서 그는 약음기(plunger)를 이용해 전기악기의 왜곡효과처럼 연주했고, 이후 마이크와 전기효과장치를 이용하면서 이러한 음색을 전면화했다. 같은 해 7월과 9월에 녹음한 《킬리만자로의 소녀》(*Felles de Kilimanjaro*)에서는 행콕과 함께 칩 코리아(Armando Anthocy “Chick” Corea, 1941-2021)의 전기피아노, 론 카터(Ronald Levin Carter, 1937-)의 베이스기타를 덧붙였고, 이듬해 2월 녹음한 《묵음(默音)으로》(*In a Silent Way*)에는 영국의 실험주의 기타리스트 존 맥러플린(John McLaughlin, 1942-)을 영입, 록 사운드를 융합하는 실험을 심화해 나갔다.

데이비스의 이러한 변화는 자신의 모달 앨범 《카인드 오브 블루》에서 함께한 알토색소폰 연주자 캐논볼 애덜리(Julian Edwin “Cannonball” Adderley, 1928-1975)의 녹음 《자비, 자비, 자비》(*Mercy, Mercy, Mercy*)의 사운드에 영향을 받은 것이었다. 애덜리는 이 녹음에서 조 자비눌(Josef Erich “Joe” Zawinul, 1932-2003)의 전기피아노와 함께 연주했는데, 여기서 자비눌의 사운드는 마치 피아노와 오르간의 중간쯤 되는 생소하고 신비로운 사운드를 보

55) Marc Myers, *Why Jazz Happened* (Berkeley: University of California Press, 2012), 210 참조.

56) Larry Coryell, *Improvising: My Life in Music* (New York: Backbeat Books, 2007), 69-70 참조.

여주면서 유목적 편류를 감행했다. 데이비스는 이 녹음을 들으면서 “즉시 새로운 기술이 지닌 중요성을 포착했다”⁵⁷⁾고 회상한다. 그리고 그해 8월 록음악 청중들을 마치 블랙홀처럼 빨아들이면서 재즈사의 가장 논란이 된 퓨전 음반 《비치스 블루》를 녹음한다.

‘전기음악시대’(electric period)로 접어든 이 앨범에서 데이비스는 맥러플린의 전기기타 사운드를 앞세워 재즈 스타일 전이의 활주를 시작한다.⁵⁸⁾ 이는 마치 록음악 영토에서 탈주를 열망하며 은거하던 재즈의 도시 유목민이 록의 영토로부터 탈주하여 재즈 사운드를 탈코드화하고 대중적 재즈음악의 가능성을 재코드화하는 유목이었다. 그의 새 앨범에 동원된 음악가들은 전기악기를 마치 숨겨둔 무기처럼 꺼내 들었고, 바깥의 공지에서 남미 타악기 연주자들과 합류했다.

특히 자비놀의 혁신적인 작곡, 편곡, 키보드 연주는 앨범의 새로운 사운드에 결정적인 역할을 했다.⁵⁹⁾ 여기에 칩 코리아(전기피아노), 존 맥러플린(전기기타), 하비 브룩스(Harvey Brooks, 1944-)와 데이브 홀랜드(Dave Holland, 1946-; 전기베이스와 콘트라베이스)의 두 대의 베이스기타, 레오나드 화이트(Leonard White III, 1949-)와 잭 드죠티(Jack DeJohnette, 1942-), 그리고 빌리 컵햄(Billy Cobham, 1944-)이 번갈아 연주한 두 세트의 드럼이 편성되었다. 그밖에도 소프라노색소폰(Wayne Shorter, 1933-2023), 베이스클라리넷(Bennie Maupin, 1940-)과 같은 전통적인 재즈 멜로디 악기에 돈 알리아스(Charles “Don” Alias, 1939-2006)의 쿠바 타악기 콩가, 아이르토 모레이라(Airto Guimorvan Moreira, 1941-)의 브라질 타악기 쿠이카 등을 편성해 프리재즈를 통해 콜먼이 시도한 ‘다중리듬 집단연주’를 끌어들었다.

이러한 데이비스의 사운드 실험은 단순한 음악적 전환이라기보다는, 재즈의

57) Robert L. Doerschuk, “Miles Davis: The Picasso of Invisible Art,” in *Miles on Miles: Interviews and Encounter with Miles Davis*, eds. Paul Maher and Michael K. Dorr (Chicago: Chicago Review Press Inc., 2009), 274.

58) 데이비스의 이러한 변화를 종종 ‘전기음악으로의 전회’(electric turn)라 부르기도 한다. 이에 관해서는 다음을 참조. Eric Porter, “‘It’s About That Time’: The Response to Miles Davis’s Electric Turn,” in *Miles Davis and American Culture*, ed. Gerald Early (Missouri: Missouri Historical Society Press, 2001), 131-132.

59) Gridley, *Jazz Styles: Styles and Analysis*, 370 참조.

미학과 록을 통해 변화한 대중음악 수용방식을 아우르는 새로운 미감적 이념을 제시하는 과정이라고 할 수 있으며, 이는 음악이 지닌 보편언어(lingua franca)로서의 가능성을 퓨전으로써 예증하고자 한 것이다.⁶⁰⁾ 하지만 그의 새 앨범은 당대 아프리카계 미국인의 예술이 지향하고 있던 사회적 비전에 대한 포기 선언이자 흑인적 남성성의 문화적 진정성을 폐기한 음악적 타락이라고 비난받기도 했다.⁶¹⁾ 그럼에도 대중음악 수용방식의 변화와 그에 대응한 데이비스의 행적을 살펴보면, 그의 ‘퓨전’은 록의 이념이 가져온 사회·정치적 성격을 재즈 안에 융합해 대중의 정서적 균열과 다양성을 포괄한 재영토화의 기념비였다.

VI. 재즈의 ‘미적 이념’과 ‘퓨전’: 칸트의 음악미학

재즈음악이 즉흥연주를 통해 도달하고자 하는 것은 혁신을 꾀하는 음악예술형식으로서 창조성에 이르려는 여러 방법 중 하나이다. 즉흥연주는 외관상 원곡 작곡가가 의도하는 바를 훼손하는 것처럼 보이지만, 사실상 원곡자가 제시하는 아이디어를 가장 참신한 사운드로 표현하고자 하는 탐구 과정이다. 재즈 음악가는 즉흥연주를 통해 원곡의 선율, 화성, 리듬, 나아가 모티브와 형식이 품고 있는 미적 가능성을 찾으려 하며, 가장 이상적이고 아름다운 사운드, 말하자면 하나의 미적 이념에 도달하고자 한다. 그래서 재즈 음악가가 종종 스탠다드를 즐겨 연주하는 것은 연주가 및 청중에게 잘 알려진 악곡의 가장 이상적인 사운드를 실현해 소통하려는 것이다.⁶²⁾ 따라서 재즈의 연주과정은 가장 참신하고

60) David Horn, “The Identity of Jazz,” in *The Cambridge Companion to Jazz* eds. Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 23 참조.

61) Stanley Crouch, “Play the Right Thing,” in *The New Republic*, Washington D. C.: William Morrow & Company, Feb. 12, 1990, 210 참조.

62) 이러한 특징은 정도가 다를 뿐 전통적인 클래식음악에서도 마찬가지이다. 왜냐하면 창조적이고 탁월한 연주란 음악가가 “특정한 수준에서 부정확하게(incorrectly)” 연주함으로써 그만의 특징적 기념비를 제시하는 데에서 성립하기 때문이다. 이에 관해서는 다음을 참조. Julian Dodd, “Upholding Standard: A Realist Ontology of Standard Form Jazz,” *The Journal of Aesthetics and Art* 72/3 (2014), 279.

아름다운 사운드에 도달하기 위해 음악적으로 이상적인 아이디어를 제시하는 재즈음악 즉흥연주의 미학적 방법론이며, 실시간으로(in time while playing) 악곡을 분석하고 각자의 아이디어를 서로 비교·소통하면서 보다 완전한 사운드를 발견해 내려는 미감적 이념의 발견 과정이다.⁶³⁾

칸트에 따르면 우리가 인식 판단과 도덕 판단을 내릴 때, 우리의 심의능력(Gemütskraft)에는 그러한 판단들에 대한 쾌·불쾌의 감정이 수반된다. 이 감정들에 관해 우리는 취미판단(Geschmacksurteil) 혹은 미감적 판단(ästhetisches Urteil)을 내리는데, 이는 인식이나 도덕의 판단처럼 규정적인 것이 아니라, 인식 대상이 속한 자연과 그 안에서 도덕적으로 실천하고자 하는 자유의 양립가능성에 대해 반성하여 이루어지는 ‘반성적 판단’이다. 이러한 판단은 대상판단 혹은 행위판단에 수행적(performative)으로 이루어지며 종종 자연 인과율의 필연성과 실천적 도덕의 자유가 마치 하나의 목적, 즉 합목적적으로(zweckmäßig) 통일된 것처럼 보이게 만들어 일시적이거나 우리에게 만족감을 가져다준다.

우리는 인식과 도덕의 주체라는 점에서 현실적이면서도 이상적인 양가적인 존재이다. 즉 우리가 스스로를 자연의 일부이며 인과적인 존재라면 자유로이 행위할 여지가 없으며, 따라서 자발적으로 도덕적-실천적인 존재가 될 수 없다.⁶⁴⁾ 우리가 자연인 동시에 도덕적인 존재일 수 있기 위해서는, 따라서 합법칙적 자연과 실천적 자유의 근저에 하나의 목적으로 작용하는 통일의 근거가 요구된다. 칸트는 우리의 상상력(Einbildungskraft)과 지성(Verstand)이 자유로이 놀이(freies Spiel)하는 가운데 이러한 통일이 감지되는데, 이는 미적 만족을 가져다주는 일종의 표상방식(Vorstellungsart)에 의한 것이라고 여긴다. 이러한 놀이를 통한 미적 만족은 감성적 자연인 동시에 실천적 이성인 인간의 분열적 이중성을 매개하는 인간 고유의 미적 능력이다.

63) Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago: Chicago University Press, 1994), 196. 그리고 남정우, “재즈 즉흥연주(improvisation)에서 이루어지는 미감적 이념의 소통에 관하여 - 칸트의 음악미학에서 나타난 ‘미적 예술(schöne Kunst)’의 개념에 따라서 -,” 『美學』 67 (2011), 61-63 참조.

64) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. Karl Vorländer (Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1922), XIX 참조. 이 문헌의 쪽수는 관례에 따라 1793년 발행된 제2판(zweite Auflage, Berlin 학술원판)의 쪽수를 병기한 것임.

미적 판단, 즉 아름다움의 표상에 대한 판단은, 따라서 감성적이면서 동시에 이성적인 인간만이 갖는 취미(Geschmack) 혹은 미적 만족(ästhetisches Wohlgefallen)에 대한 판단이다. 그러니까 이러한 판단은 “동물적이면서도, 그러나 동시에, 이성적인 존재”,⁶⁵⁾ 즉 인간에게만 타당하다. 우리는 이러한 만족에 대해 그 대상이 현존하는지의 여부에 몰두하지 않으며, 따라서 그 만족의 이상, 즉 미적 이념을 실현하는 데 있어서 자유롭다.

아름다움에 대한 만족은 일견 주관적이지만, 그럼에도 객관적이다. 왜냐하면 이러한 쾌의 만족은 우리의 보편적인 심의능력에 비롯되는 것이기에 선험적(transzendental)이기 때문이다. 따라서 취미의 판단은 인식능력을 지닌 인간이라면 누구에게나 동일한 조건으로 전개되며, 이 때문에 감성적이고 이성적인 인간에게 보편적이고 타당하다. 이러한 보편적 타당성은 지성의 개념과 무관하고, 동시에 실천적 이성으로부터 비롯되는 것도 아닌 하나의 감각적인 어떤 것이다. 칸트는 이러한 보편타당성이 공유·소통되는 것이 우리의 상상력과 지성이 자유로이 놀이하는 데에서 얻게 되는 이상적인 감각, 즉 ‘공통감’(共通感, *Gemeinsinn*, *sensus communis*)에 의한 것이라고 말한다.⁶⁶⁾

이 공통감이 가능하도록 만드는 미적 판단을 이끌어내기 위해 사용된 기술이 예술, 즉 ‘미적 예술’(schöne Kunst)이다.⁶⁷⁾ 예술을 통해 일시적이거나 우리는 자연과 자유, 즉 현실과 이상이 통일된 것처럼 느낀다. 그리고 예술은 그것을 향유하는 과정에서 인식능력들 사이의 관계에 활력을 부여함으로써 우리의 취미의 능력을 도야(陶冶, *Kultur*)한다. 이처럼 도야된 취미는 우리가 “주어진 표상에 관한 주관의 감정을 개념의 매개 없이 보편적으로 전달 가능한 것으로 판정하게 만든다.”⁶⁸⁾

한편 칸트는 미적 예술을 산출하는 능력을 천재(天才, *Genie*)라 칭한다. 천재는 한 사람의 예술가를 의미하는 것이 아니라 우리의 미적 판단력을 도야하는 창조적 예술의 현시를 가능케 하는 예술가의 생득적 기질(*ingemium*)이다. 이러한 기질은 예술가가 이상적인 미적 이념을 제시하고 표현하려는 과정에서

65) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 15.

66) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 64-65 참조.

67) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 178 참조.

68) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 160.

우연히 발휘되는데, 앞선 예술의 규칙을 숙련하여 얻어지는 것이 아니기에 천재를 발휘하는 예술가는 미적 예술의 창조성의 기원을 알지 못한다. 하지만 천재는 이상적인 미적 표상을 끊임없이 산출하고자 하는 창조적 독창성이며, 이러한 독창성은 예술을 통해 새로운 범형(範型, *Archetypen*), 즉 하나의 새로운 표준(Richtmaß)을 낳아 예술에 새로운 규칙을 부여한다. 범형으로서의 새로운 규칙이란 바로 예술의 창조성이며, 이는 우리가 앞서 경험한 예술에서는 발견할 수 없는 이상과 현실의 통일된 합목적성의 미감적 만족을 가져다준다. 칸트는 이러한 창조적 예술의 범형성을 우리의 이성이 경험의 한계를 넘어 추리으로써 얻는 이성개념(Vernunftbegriff, 즉 이념)에 빗대어 ‘미감적 이념’이라고 부른다.

음악은 이러한 미감적 이념을 음조(Ton)와 음계(Tonleiter), 그리고 시간배분(Zeiteinteilung)을 통한 균형으로 실현하는 예술형식이다. 천재는 이 균형 잡힌 조화를 통해 악곡에 지배적인 정서를 “형언할 수 없으리만큼 풍부한 사상과 연관된 전체로서 표현하는 미감적 이념”⁶⁹⁾으로 제시한다. 창조적인 음악은 조화의 사운드를 통해 이상과 현실, 정서와 사상을 통일하는 것이며, 그것을 미감적 이념으로 드러내는 ‘정서의 언어’(Sprache der Affekte)이다.

재즈음악은 미적 이념을 즉흥연주로 제시하는 과정 속에서 부단히 새로운 규칙들을 제시해 고유의 스타일 전이의 역사를 전개해 왔다. 재즈 음악가들은 즉흥연주에 참여함으로써 악곡에 대한 취미판단을 조화, 강조, 변조, 변주함으로써 각자의 ‘즉흥적 표현방식’으로 ‘정서의 언어’를 표현하고 공통감각함으로써 통일적인 사운드의 균형에 도달하고자 한다. 이는 연주 중 실시간으로 미적 이념을 제시하는 즉흥연주의 원리규약(conventional principle)이며, 음악가와 청중의 취미의 능력을 도야하는 방법론이다.

이러한 방식으로 재즈는 대중적 여흥의 춤곡인 스윙으로부터 현란한 선율과 재빠른 리듬의 비밥, 담담한 쿨, 그리고 다시금 블루스풍의 하드밥을 거쳐 프리재즈와 모달재즈 스타일로 전이해 왔고, 이는 미감적 이념을 제시하는 재즈 고유의 방식들이다. 들뢰즈-가타리의 용어로 말하면, 재즈가 추구하는 미감적 이념의 발견과 소통과정은 옛 스타일의 영토에서 탈주하여 새로운 아이디어를

69) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 219.

되거져와 서명하여 재영토화한 창조성의 유목이다. 하지만 유목이 심화되면서 재즈음악은 결국 전위적인 사운드의 공지에 멈추고 말았는데, 그래서 재즈가 바라던 균형은 전문적인 음악가나 몇몇의 애호가들에게만 소통되는 소수의 이념이 되어버렸다. 재즈가 서명한 전위적 이념을 소통하기 위한 공통감은 평범한 대중에게 요원한 것이었고, 이를 위해서는 즉흥연주의 구조적 형식과 음악사적 배경은 물론 성부진행(voice leading)과 같은 전문적 음악 원리를 훈련해야 한다는 것을 의미하게 된 것이다.

반면 대범한 록 사운드는 재즈와는 전혀 상이한 지평에서 미감적 이념을 전개했다. 록의 미감적 이념은 청중의 공통감을 격정적 리듬과 유토피아적 이상주의로 도야했고, 재즈의 난해한 전개방식 대신 단순한 리듬과 반복악구로 대중의 관심을 끌어들이었다. 이러한 의미에서 대중의 수용방식의 변화와 집단적 이상주의의 특징은 한편으로 록음악이 향유되는 가운데에서 도야된 공통감의 보편적 전달가능성의 결과물이다. 하지만 록음악의 지평에서 대중은 이상과 현실의 균열에 직면했으며, 이러한 분열적 정서를 통일적으로 매개해 줄 새로운 미감적 이념을 요구하게 된 것이다.

퓨전은 이러한 록 사운드의 역동성의 지평 위에 재즈음악 고유의 미감적 이념의 제시방법을 결합함으로써 새로운 스타일로 전이하기 시작했다. 허비 행콕은 퓨전의 이러한 변이양상을 “록의 강한 에너지가 대중의 관심을 지탱해 주었고”, 데이비스의 ‘재즈 록’은 이 역동성을 이용해 “대중을 끌어들이고 [재즈가] 새롭게 진화하는 첫 기준을 마련한 것”⁷⁰⁾이라고 평가한다.

Ⅶ. ‘퓨전’의 미학적 원리

마일스 데이비스는 1969년 7월 ‘뉴포트 재즈 페스티벌’(Newport Jazz Festival)에 참여했는데, 이 행사는 ‘우드스톡 페스티벌’에 한 달 앞서 개최되었다. 여기서 데이비스는 여러 록밴드가 재즈 음악가들과 함께 무대에 서는 광경을 4일간의 행사 내내 지켜보면서,⁷¹⁾ 음악을 통해 젊은 관객들에게 다가가는 방

70) Brooks Johnson, “Herbie Hancock: Into His Own Thing,” in *DownBeat*, Chicago: Maher Publications, Jan. 21, 1971, 14-15.

법으로서 음반 판매고의 중심이 된 백인 중산층 청중의 정서에 초점을 맞추기 시작했다.⁷²⁾

하지만 전기악기 편성과 즉흥연주, 그리고 중지개방적인(open-ended) 록 음악 리프의 리듬이 뒤섞인 데이비스 밴드의 새로운 연주는 기존의 록음악과는 전혀 다른 사운드로 전개되기 시작했다.⁷³⁾ 악곡의 멜로디 하부를 떠받치는 리듬섹션의 즉흥화성변주는 마치 ‘리듬 역할을 하는 선율패턴’(melodic pattern with rhythm role)으로 기능하면서 단순한 반주가 아닌, 멜로디와 정합적인 통일체를 이루며 전개되었다.⁷⁴⁾ 《비치스 브루》를 통해 전개된 새로운 사운드는 마치,

“안전벨트 없이 이륙했다 착륙하는 순간들과 같았다. 선율적이면서 리드미컬한 전개는 불협화음의 조각들로 산개되었다. 광기와 같은 아찔함으로 전개되는 즉흥연주는 리듬을 넘어서는 리듬, 코드를 넘어서는 코드, 단조에 대립하는 장조와 같은 그칠 줄 모르는 도전과 응전으로 가득 차 있다. [...] 이것은 모든 종류의 사운드를 만들어낸다. 데이비스의 익숙한 악절들이 선율로, 여지(spare)로, 수심(愁心)으로, 그리고 머뭇거림으로 이어진다.”⁷⁵⁾

그의 새로운 음악은, 따라서 록음악 대중의 감각을 겨냥해 꾸며낸 단순한 절충이 아니었다. 그것은 록의 정격리듬 안에 숨겨진 복합적인 다중리듬이며, 그가 거쳐 온 여러 스타일들, 즉 비밥과 쿨, 하드밥과 모달의 여정을 질풍과도 같은 음색으로 펼쳐놓은 음악적-되기의 고백이었다.

71) Geoffrey C. Ward and Ken Burns, *Jazz: A History of America's Music* (New York: Alfred A. Knopf Inc., 2000), 444-445 참조; Ryan Belmore, “Today in History - July 3rd 1969: Newport Jazz Fest Experiments with Rock Music,” 2023, <https://whatsupnewp.com/2023/07/today-newport-history-july-3-1969-newport-jazz-fest/> [2024년 12월 27일 접속].

72) Ward and Burns, *Jazz: A History of America's Music*, 445.

73) Barry Kernfeld, *A New Groove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 2002) 576 참조.

74) Gridley, *Jazz Styles: Styles and Analysis*, 372 참조.

75) Hurbert Saal, “Miles of Music,” in *Miles on Miles: Interviews and Encounter with Miles Davis*, eds. Paul Maher Jr. and Michael K. Dorr (Chicago: Chicago Review Press Inc., 2009), 68.

재즈음악에서는 찾아볼 수 없는 전기악기의 사운드, 나아가 조성의 변이 속에서 벌어지는 이러한 ‘도전과 응전’은 재즈의 미학적 성과를 록의 사운드에 녹여내고 대중의 분열적 정서를 채우는 미감적 이념을 추구하는 ‘퓨전’의 출발점이 되었다. 데이비스의 퓨전에서 펼쳐지는 록의 거친 사운드 윤곽(contour) 안에는 조성 구조를 통해서는 예측하기 힘든 현란한 비밥 선율과 쿨의 담담함, 모달의 음조조율을 담은 집단즉흥연주의 반복적 변이가 펼쳐졌다. 따라서 그의 퓨전은 재즈에 록을 절충해들인 것이 아니라 록의 이념적 지평 위에서 미감적 이념을 추구하는 재즈의 새로운 스타일이었다. 특히 그는 앨범의 모든 곡을 새롭게 작곡했는데 그 미학적 원리를 다음과 같이 설명하고 있다.

“나는 밴드를 위해, [...] 그들이 해야 할 것을 위해 작곡한다. 그것은 그들이 할 수 있다고 생각하는 한계를 뛰어넘도록 하기 위한 것이다. [...] 나는 나의 트럼펫으로 도로의 경계석과 같은 장애물을 설치한다. 이로써 나는 그들을 이끌고, 동시에 그들이 가고자 하는 방향을 바꾼다.”⁷⁶⁾

이로써 그는 “앞선 시대 음악의 순수성을 변질시켜 만들어낸 음반 산업의 상업적 관심사에 일격을 가하고”,⁷⁷⁾ 음악예술과 음반사의 목표, 말하자면 예술에 있어서의 이상과 현실이 하나로 통일될 수 있음을 예증한다. 그의 퓨전은 재즈의 규약을 벗어나지 않으면서도 대중의 정서적 요구를 충족시키는 “재즈 역사상 가장 다채로운 융합 스타일”(richest stylistic amalgams)⁷⁸⁾을 구성해 낸 것으로 평가할 수 있다.

이를 위해 데이비스는 당대 록 이념의 스타일의 서명을 따르는 데 주저하지 않았다. 그는 당대 최고의 록음악가들과 어울렸고, 백인 음악가를 밴드의 프론트맨으로 내세우는가 하면, 이탈리아 원단의 검정 수제 양복을 현란한 가죽옷으로 갈아입고 다채로운 조명으로 가득 찬 록음악 무대에 섰다. 이에 대해 비평가들은 검은 안경으로 얼굴을 반쯤 가리고 어깨를 한껏 부풀린 채 록 사운드

76) Saal, “Miles of Music,” 70.

77) Steven F. Pond, *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album* (Michigan: University of Michigan Press, 2010), 18.

78) Gary Tomlinson, “Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Dignifies,” *Black Music Research Journal* 22 (2002), 91.

를 연주하는 그를 'B급 SF 영화의 엑스트라'라고 묘사하는가 하면,⁷⁹⁾ “대중적 유행에 비굴하게 항복한, [...] 음악성에 대해서 완전히 관심을 잃고 추락한”⁸⁰⁾ 옛 음악가로 폄훼하기도 했다. 하지만 재즈음악의 즉흥연주를 전기음악 사운드 효과로 쏟아내는 불가사의한 그의 변화는 반문화시대 이후의 여러 사회사적 관심사의 이상주의와 대중이 속한 생활세계의 현실을 통합적으로 보여주는 상징으로 받아들여지기에 충분했다.

데이비스의 변화는 대중의 다층적 정서, 그와 연관된 “인종적, 사회적, 성적, 심리학적, 경제적, 그리고 바로 그러한 문제들에 대한 음악적 관심들”⁸¹⁾을 융합한 것이었다. 이는 앞선 세대의 재즈가 관심을 두지 못했던 여러 사회적 가치를 융합한 것이자, 록의 이념과 재즈의 미적 이념의 소통구조를 결합함으로써 이상과 현실의 분열을 매개하는 새로운 규칙의 범형이 되었다.

VIII. 나오며

대중음악 수용방식의 변화를 가져온 반성적 맥락으로서의 ‘록의 이념’은 대중이 현실과 이상 사이에 가로놓인 이중구조를 자각케 했고, 이는 록음악만으로는 채울 수 없는 반문화 대중의 정서의 분열적 양상을 가져왔다. 이처럼 분산된 대중의 정서적 요구를 퓨전이 충족시켜 준 것은 어쩌면 우연한 것일 수도 있다. 칸트의 지적대로 그것은 우리 인식능력이 자유로이 놀이하는 가운데 얻은 우연한 행운으로 천재에 의해 도달한 미감적 이념의 여러 사례들 중 하나일지도 모른다. 그러나 분명한 것은 퓨전이 반복·변이하면서 생명을 유지하는 리토르넬로의 유목이 가져온 하나의 ‘스타일의 기념비’라는 것이다.

퓨전은 끊임없이 새로운 미감적 이념을 발견하는 자유의 미학을 토대로 하며, 이는 반문화 대중의 정서적 분산을 충족하는 동시에 파편화된 정서적 갈망

79) Smith, “‘Sell It Black’: Race and Marketing in Miles Davis’s Early Fusion Jazz,” 10.

80) Stanley Crouch, “On the Corner: The Sellout of Miles Davis,” in *Considering Genius* (New York: Basic Civitas Books, 2006), 250.

81) Greg Tate, *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America* (New York: Simon & Shuster, 1992), 72.

을 소통하는 주요한 기제로 기능했다. 퓨전은 즉흥연주의 미학과 록의 사운드를 결합해 대중의 분열적 정서를 통일적·합목적적으로 표현·소통·융합하는 상징이며 재즈음악의 새로운 스타일이다. 그리고 이러한 퓨전의 미학은 이후 대중음악이 장르와 양식, 지역과 역사를 아울러 서로 수용하며 융합하는 계기가 됨으로써 이후 등장한 팝, 소울, 펑크(funk), 힙합, 세계음악 등 오늘날의 다양한 대중음악 장르들의 융합 실험과 즉흥연주의 토대를 이루게 된다.

여기서 다시금 우리는 ‘예술이 인간에게 도대체 어떤 가치를 갖는가?’라는 예술철학의 해묵은 과제로 되돌아온다. 인간은 생존의 문제에 직면하여 사적 욕망을 추구하면서도, 종종 저 사욕을 뛰어넘는 이타심으로 도덕적 주체가 되기도 한다. 예술은 이 양가적인 상황에 놓인 인간이 어떻게 분열되지 않는 일양적 주체인지를 수궁케 하는 감각을 가져다준다. 그래서 비극도, 희극도, 심지어는 과거와 미래의 참상도 불쾌가 아닌, 마치 희망과도 같은 만족의 즐거움을 주는 예술의 주제가 된다.

예술은 경제적으로 유용하지 않으며, 오히려 소비적이다. 종종 예술은 우리가 꿈꾸는 유토피아가 한갓된 망상이라는 것을 적나라하게 드러내며, 도덕적 실천 격률을 제시해주지도 않는다. 그럼에도 우리는 미적 만족을 추구하는 데에 절실하며, 예술을 인간에게 불가결한 것으로 여긴다. 그래서 삶을 일구어나가는 노동에 지쳤을 때 음악회나 미술관을 찾고, 불확실한 미래의 불안감에 휩싸인 한밤에도 영화를 보며 위로한다. 유용성을 확정할 수 없다는 이유로 과연 예술 없는 인간을 상상할 수 있는가?

우리가 창조적 예술에 감동하는 것은 자연과 자유의 통일적 합목적성과 끊임없이 변이하며 생명을 유지하는 세계 구조를 감각적·정서적으로 감지해 얻는 만족 때문이다. 그래서 우리는 종종 활동을 접고 변경의 공지로 떠나 침묵으로 유목하다가 다시금 혁신과 변이로 되돌아온 옛 예술가의 새로운 스타일을, 혹은 마치 광기처럼 보이는 젊은 예술가의 실험적 시도를 찬양한다. 이는 이상과 현실의 분리를 하나로 매개해주는, 험난한 모험을 통해 얻어 온 예술가의 미감적 이념의 기념비를 추앙하고, 그 용기에 경의를 표하는 것이다.

이러한 점에서 데이비스의 퓨전은 당대 대중예술의 가치를 예증하는 것으로, 그가 앞서 도달한 옛 재즈 스타일의 미학을 록 사운드에 얹어 이루어 낸 혁신인 동시에, 반성을 통해 도야한 대중의 정서적 요구를 미감적 이념의 기능

성으로 열어낸 새로운 재즈 스타일이 되었다. 이로써 퓨전의 미학은 상이한 음악들이 혼용되는 방법론적 이정표가 되었고, 보다 다채롭고 실험적인 여러 음악들이 예술성과 대중성을 동시에 추구하는 오늘날의 여러 음악 양식을 낳는 토대라 할 수 있다.

한글검색어: 퓨전 스타일 재즈음악, 재즈 록, 로큰롤, 록음악, 들뢰즈-가타리의 예술철학, 칸트의 미감적 이념, 마일스 데이비스의 비치스 브루

영문검색어: Fusion Style Jazz Music, Jazz-rock, Rock'n'roll, Rock Music, DeleuzoGuattarian Philosophy of Art, Aesthetical Idea of Kant, Bitches Brew of Miles Davis

참고문헌

- 김재인. “매끈한 공간 대 흠 파인 공간: 전쟁기계, 또는 공간을 어떻게 구성할 것인가?: 들뢰즈의 공간의 정치철학.” 『철학과 현상학 연구』 79 (2018): 289-310.
- 남정우. “재즈 즉흥연주(improvisation)에서 이루어지는 미감적 이념의 소통에 관하여 - 칸트의 음악미학에서 나타난 ‘미적 예술(schöne Kunst)’의 개념에 따라서 -.” 『美學』 67 (2011): 28-69.
- _____. “프리재즈(free jazz)에서 자유개념의 미학과 한계.” 『철학·사상·문화』 14 (2012): 153-184.
- _____. “서드 스트림(Third Stream)의 유목론: 재즈와 클래식 매끈한 공간.” 『대중음악』 29 (2022): 39-78.
- _____. ““음악적 소리”의 구성에서 ‘선법’ 이념의 발전: 모달재즈의 미학적 원리 - 칸트의 예술철학을 중심으로 -.” 『대중음악』 33 (2024): 179-205.
- Belmore, Ryan. “Today in History - July 3rd 1969: Newport Jazz Fest Experiments with Rock Music,” 2023, <https://whatsupnewp.com/2023/07/today-newport-history-july-3-1969-newport-jazz-fest/> [2025년 2월15일 접속].
- Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Coryell, Larry. *Improvising: My Life in Music*. New York: Backbeat Books, 2007.
- Crouch, Stanley. “On the Corner: The Sellout of Miles Davis.” In *Considering Genius*. New York: Basic Civitas Books, 2006.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____ and _____. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- DeVeaux, Scott and Gary Giddins. *Jazz*. 1st Edition. New York: W. W. Norton, 2009.
- Dodd, Julian. “Upholding Standard: A Realist Ontology of Standard Form

- Jazz.” *The Journal of Aesthetics and Art* 72/3 (2014): 277-290.
- Doerschuk, Robert L. “Miles Davis: The Picasso of Invisible Art.” In *Miles on Miles: Interviews and Encounter with Miles Davis*. Edited by Paul Maher and Michael K. Dorr, 271-288. Chicago: Chicago Review Press Inc., 2009.
- Fellez, Kevin. *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011.
- Fowler, Beth. *Rock and Roll, Desegregation Movements, and Racism in the Post-Civil Rights Era: An “Integrated Effort”*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2022.
- Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and Politics of Rock’n’Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.
- Gallope, Michael. “The Sound of Repeating Life: Ethics and Metaphysics in Deleuze’s Philosophy of Music.” In *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Edited by Brian Hulse and Nick Nesbitt, 77-102. New York: Ashgate Publishing, 2016.
- Gillett, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. 2nd Edition. New York: Da Capo Press, 1990.
- Greenberg, Steve. “How the Beatles Went Viral: Blunders, Technology & Luck Broke the Fab Four in America.” In *Billboard*, Feb. 7, 2020, <https://www.billboard.com/music/music-news/how-the-beatles-went-viral-in-america-1964-5894018/> [2024년 12월 27일 접속].
- Gridley, Mark C. “Clarifying Labels: Jazz, Rock, Funk and Jazz-Rock.” *Popular Music and Society* 9/2 (1983): 27-34.
- _____. *Jazz Styles: Styles and Analysis*. 11th Edition. New Jersey: Peason Education Inc., 2012.
- Hainge, Greg. “Is Pop Music?” In *Deleuze and Music*. Edited by Ian Buchanan and Marcel Swiboda, 36-53. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

- Horn, David. "The Identity of Jazz." In *The Cambridge Companion to Jazz*. Edited by Mervyn Cooke and David Horn, 9-32. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jenkins, Todd S. "The Path to Freedom." In *Free Jazz and Free Improvisation: an Encyclopedia* 27. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004.
- Johnson, Brooks. "Herbie Hancock: Into His Own Thing." In *DownBeat*. Chicago: Maher Publications, Jan. 2, 1971.
- Kahn, Ashley. *Kind of Blue: Miles Davis and the Making of Masterpiece*. Cambridge, Massachusetts: Granta Books, 2018.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Karl Vorländer, Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1922.
- Keepnews, Peter. "Jazz Since 1968." In *The Oxford Companion to Jazz*. Edited by Bill Kirchner, 488-501. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Keightley, Keir. "Reconsidering Rock." In *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Edited by Simon Frith, Will Straw and John Street, 109-142. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Kernfeld, Barry. *A New Groove Dictionary of Jazz*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Kramer, Michael J. *The Republic of Rock: Music and Citizenship in the Sixties Counterculture*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Leppänen, Taru. "Unfolding Non-Audist Methodologies in Music Research: Singing Hip Hop Artist Signmark and Becoming Deaf with Music." In *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. Edited by Pirkko Moisala, Taru Leppänen and Milla Tiainen et al., 33-50. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Long, Christopher P. "Art's Fateful Hour: Benjamin, Heidegger, Art and Politics." *New German Critique* 83 (2001): 89-115.
- Moore, Allan F. "Rock." In *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania, 416-425.

- Abingdon, Oxon: Routledge, 2011.
- Myers, Marc. *Why Jazz Happened*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Nicholson, Stuart. "Fusion and Crossover." In *The Cambridge Companion to Jazz*. Edited by Mervyn Cooke and David Horn, 217-254. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Pond, Steven F. *Head Hunters: The Making of Jazz's First Platinum Album*. Michigan: University of Michigan Press, 2010.
- Porter, Eric. "'It's About That Time': The Response to Miles Davis's Electric Turn." In *Miles Davis and American Culture*. Edited by Gerald Early, 130-147. Missouri: Missouri Historical Society Press, 2001.
- Saal, Hurbert. "Miles of Music." In *Miles on Miles: Interviews and Encounter with Miles Davis*. Edited by Paul Maher Jr. and Michael K. Dorr, 67-72. Chicago: Chicago Review Press Inc., 2009.
- Sagolla, Lisa Jo. *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s*. Santa Barbara: Greenwood, 2011.
- Smith, Jeremy A. "'Sell It Black': Race and Marketing in Miles Davis's Early Fusion Jazz." *Jazz Perspectives* 4/1 (2010): 7-33.
- Tate, Greg. *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America*. New York: Fireside, 1992.
- Tomlinson, Gary. "Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Dignifies." *Black Music Research Journal* 22 (2002): 229-264.
- Ward, Geoffrey C. and Ken Burns. *Jazz: A History of America's Music*. New York: Alfred A. Knopf Inc., 2000.
- Weisethaunet, Hans and Ulf Linberg. "Authenticity Revisited: the Rock Critic and the Changing Real." *Popular Music and Society* 33/4 (2010): 465-485.
- Wicke, Peter. 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』(*Rockmusik: Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*). 남정우 역. 서울: 예술, 2010.

국문초록

대중음악 수용방식의 변화와 재즈음악 스타일의 전이: ‘퓨전’ 스타일 재즈음악의 경우

남 정 우

미국의 로큰롤을 수용·진화하여 등장한 1960년대 영국 록음악은 음악가의 자발성과 청중의 참여를 토대로 유토피아주의의 이상향을 공유하는 ‘록의 이념’이라는 대중음악에 대한 반성적 맥락을 형성했다. 록음악과 함께 반문화 시대를 거쳐 나온 대중은 저 록의 이념을 통해 이상과 현실 사이에 가로놓인 균열을 반성·의식했는데, 그로부터 촉발된 분열된 정서를 충족시켜 줄 새로운 차원의 대중음악을 요구하게 된다. ‘퓨전’ 스타일 재즈음악은 재즈의 본래 영토로부터 탈주함으로써 록의 정격 사운드를 통해 재즈음악 고유의 자유의 미학을 실현하려 한 결과물로, 반문화 대중의 분산된 정서를 봉합하고 부단히 혁신하는 미적 이념을 제시하는 역동적 스타일로 지양되기에 이른다. 이 논문은 들뢰즈-가타리의 예술철학과 칸트의 음악미학을 통해 끊임없이 변이하는 재즈 스타일의 전이과정의 한 양상인 ‘퓨전’의 미학을 재구성하려는 것으로, 퓨전이 록의 사운드를 통해 재즈 고유의 탈정격성 미학의 가능성을 실험함으로써 새로운 스타일로 지양된 음악적 변이의 미학적 배경을 추적한다. 이는 퓨전이 록의 경험을 통해 현실과 이상의 분열을 인식한 반문화 대중의 정서적 분산에 통일적 감각의 만족을 가져와 대중에게 수용되었으며, 이후 대중음악의 융합 양식들에 미친 영향을 드러내는 것이다. 퓨전은 상업주의적 대중성을 표방하는 재즈음악의 한갓된 혼종적 절충이 아니며, 현대 대중의 다양한 정서에 새로운 만족을 가져다주는 혁신의 기념비이자 재즈 고유의 미적 이념의 제시 과정을 지속하고자 하였으며, 마일스 데이비스의 ‘재즈 록’ 앨범 《비치스 브루》는 이러한 전이 과정의 예증이다.

Abstract

Evolvement of Jazz Style and Perception Mode
Transition of Popular Music:
The Case of 'Fusion' Style Jazz Music

Nam, Jung Woo

British rock of 1960s, which evolved from the social and political characteristic of American rock'n'roll, formed a reflective context for popular music, the 'ideology of rock', which shared the ideal of utopianism based on the spontaneity of musicians and the participation of the audience. The public that came out through the counter-culture era with rock music became aware of the rift between ideals and reality with reflection, and they demanded popular music of enhanced dimension that would satisfy the emotional needs triggered by rock experience. Fusion style jazz music is a creative output, which was attempting to compromise between the sound rightness of rock and the aesthetics of freedom inherent in jazz music by drifting out from the original territory of jazz, and moreover was eventually sublimated into a dynamic style that represents an constantly innovating aesthetic idea of amalgamating the scattered emotions of the counter-cultural masses. Attempting to reconstruct the aesthetics of 'fusion' as an aspect of the transition process of the constantly changing jazz style, this paper argues by chasing the theme through Deleuze-Guattari's art philosophy and Kant's musical aesthetics. By experimenting with the possibility of jazz's unique aesthetics of rightness-deconstruction through the sound of rock, fusion traces the aesthetic background of the musical transition that has been

subdued as a new style. The aesthetical enhancement of fusion style jazz was accepted by the public by bringing satisfaction of a sense of unity to the emotional dispersion of the counter-cultural public, who recognized the rupture between reality and ideals through the experience of rock, and influenced the convergence styles of later popular music. This illustrates that fusion is not a simple hybrid eclecticism of jazz music that advocates commercialistic popularity, but is a monument to innovation and a process of presenting aesthetic idea that brings new satisfaction to the dispersed emotions of the modern public. This process of aesthetic transition is exemplified through Miles Davis' 'jazz-rock' album *Bitches Brew*.

[논문투고일: 2025. 02. 24]

[논문심사일: 2025. 03. 19]

[게재확정일: 2025. 03. 27]